If the First World War was not the war to end all wars, it was, perhaps, the war that began international, imperial, mechanized conflict. [...] It acts as a locus around which the many epistemological, ontological, and heuristic questions torturing (or liberating) the modernist and postmodernist mind can revolve, focusing issues of what is speakable and unspeakable, or what is knowable and unknowable. These are vehicles for remembrance. They are written in new contexts: the global proliferation of nuclear missiles, the troubles in Northern Ireland, the fin-de-si`ecle preoccupation with memory and identity. To varying degrees, they juxtapose familiar images of the war with newly revealed dimensions of the event. The awful elements of human suffering are recalled to modern consciousness lest anyone should forget the horrors that were endured, and these are recalled in terms that reflect their powerful influence on twentieth century modes of articulation: irony, alienation, and dissociation. It is part of the duty of remembrance to retell these stories - and often in their own terms, which tend to demand the return of those hauntingly familiar tropes and images. Late twentieth-century remembrance, though, is also about telling or (re)imagining the unspoken stories - those concerning class identity, sexuality, masculinity. Furthermore, it is about the shortcomings of memory, the lack of knowledge, the imperfect nature of interpretation and the need to build monuments, literal or literary, as an objective correlative for loss. The epistemological chasm between past and present that the experience of war apparently revealed is repositioned in late twentieth-century narratives, between «then» and «now». The difficulties of how to know, how to be and how to interpret are worked into narrative form as a tension between the familiar and the unfamiliar, the knowable and the out-of-reach.

Sharon Ouditt, «Myths, memories, and monuments: reimagining the Great War», in *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War* (2005).

SOMMARIO

FILTERED GLIMPSES OF A WAR REMEMBERED:
INTERCULTURAL STUDIES ON THE MEMORY OF THE GREAT WAR
INTRODUCTION

MARIO FARAONE

> *The subjects of war narratives are the things men do in war and the things war does to them. But not usually as those things happened. Memoirs are retrospective, filtered reality, what memory preserves. Remembering is like looking at the sun at sunset, through the earth's atmosphere; it's still the sun, but the light of midday has been turned to red. Time is like that, an atmosphere that alters what we see.*
>
> Samuel Hynes, *The Soldiers' Tale* (1998).[i]

---

[i] Samuel Hynes, *The Soldiers' Tale: Bearing Witness to a Modern War*, London and Harmondsworth, Penguin, 1998, p. 23.

1.

> *[Paul] Fussell was a great historian [...] though he professed literature throughout his academic career. What he accomplished [...] was to break down the barrier between the literary study of war writing and the cultural history of war. [...] How did he do it? By using his emotion and his anger to frame his understanding of memory, and his insight into the way language frames memory, especially memories of war. War, he knew, is simply too frightful, too chaotic, too arbitrary, too bizarre, too uncanny a set of events and images to grasp directly. We need blinkers, spectacles, shades to glimpse war even indirectly. Without filters, we are blinded by its searing light. Language is such a filter. So is painting; photography; film. The indelible imprint Paul Fussell left on our understanding of war was on how language frames what he termed «modern memory».*[ii]

The year 2015 marked the 40th anniversary of Paul Fussell's *The Great War and Modern Memory* (1975) first publication, still today considered as much a seminal study and an important point of reference in the Great War studies as when it first appeared. Its focusing on the memory of the Great War in the contemporary age immediately rose an interest in scholars, and in the following decades Fussell's work was followed by other similarly fundamental titles such as Jay Winter's *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History* (1995)[iii] and Mario Isnenghi's *I luoghi della memoria* (1996).[iv]These and several other analogous studies are an evidence that«the memory of the Great War» - a complex definition that in more than one way gathers the memory of its military and political events as well as that of its individual and collective impressions and life-long marks left in the lives of those who experienced them both at first or second hand - plays a significant role in the still in progress critical analysis, (re)evaluation, and global and individual understanding of the one major event whose consequences stand at the roots of both the entire «short 20th Century»[v] and of the first decades of the New Third Millennium we are currently living.

[ii] Jay Winter, «Introduction» to Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford UP, 2013, pp. ix-xiv, p. ix.

[iii]id., *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*, Cambridge and New York, Cambridge UP, 1995.

[iv] Mario Isnenghi, *I luoghi della memoria: Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma e Bari, Laterza, 1996.

[v] Cfr. Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, London, Michael Joseph; New York, Vintage Books, 1994. For the sake of precision, it must be add that, though

Moreover, in his fairly recent *Remembering War* (2006) Winter claims that apart from rising and highlighting the importance of Memory for the very same wartime events, the Great War presided over the birth of what he calls the «memory boom» of the 20th Century, the flowering of interest in the subject of memory, both at specialist and at lay levels. While the interest in memory in the 20th Century certainly depends on several causes, Winter argues that

> *the initial impulse behind this varied and ubiquitous cultural project emerged during the 1914-18 war. The language, images, and practices which appeared during and in the aftermath of the Great War shaped the ways in which future conflicts were imagined and remembered. It is in this sense that I refer to the survivors of the Great War as the first (though not the last) generation of memory in the twentieth century.*[vi]

But what memory? Or, rather, what memories? And, above all, whose memories? Public and «official» memories? Or private and «intimate» memories? Are the memories of an individual really separate from - and, so to speak, less significant than - those of a whole big or small community? In fact,

> *per memoria non si intende solo quella individuale, ma anche e soprattutto quella collettiva che fa parte del patrimonio culturale dell'epoca contemporanea, della società a cui apparteniamo e della comunità in cui viviamo. Un'epoca che, se da un lato è figlia della cultura del frammento e dell'epigramma, dall'altra sente fortemente il bisogno di raccontare e ricordare eventi e fatti nella loro completezza, elevando narrazione e memoria a cifra interpretativa della propria complessità.*[vii]

---

researched and defined by Hobsbawm, the term «short twentieth century» is originally coined and proposed by the Hungarian scholar Iván Tibor Berend right after the 1989 fall of the Communist block, as Hobsbawm himself states in his *On History*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1997; *De historia*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 273.

[vi] Jay Winter, *Remembering War: The Great War and Historical Memory in the Twentieth Century*, New Haven, Conn., Yale University Press, 2006, p. 1.

[vii] Mario Faraone, «Teleological machines and landscapes of geomancy»: La memoria interculturale della Grande Guerra, come patrimonio comune conservato e tramandato dagli apparati museali ed espositivi di Kobarid, Kötschach-Mauthen e Timau / Tischlbon», *Studi Interculturali*, 2015, 2, pp. 32-95, p. 36:

The term «memory» doesn't refer only to the individual memory, but also and above all to the collective memory, a consistent part of the cultural heritage of the contemporary age, of the society we belong to and of the community in which we live. An age that on the one side is the daughter of the fragment and of the

The unitary concept of memory appears to be lost in the late 19th and early 20th century period, an experience that Richard Terdiman appropriately defines «crisis of Memory»,[viii] for which reason what seems to be left to the contemporary human being is only a number of separated, different, fragmented, and shattered forms of memory, very often disquieting because there is «*too little memory, and too much*»[ix] at the same time. Collective memory - a term coined by Maurice Halbwachs[x] - may be considered an instrument through which «*le società umane costruiscono la loro identità culturale, trasmettono alle generazioni future la memoria del loro passato e delle loro origini, i loro miti e le loro leggende, codificano i loro miti, erigono monumenti a ricordo del passato, scandiscono la vita collettiva con calendari, anniversari, feste*».[xi]

But, of course, collective memory can, and often must, rely on those fragmented and shattered parts we were previously referring to: the myriad of single individual memories which record, preserve, and sometimes relate one's own individual experience. The Great War is probably the first «modern» event ever to produce such an enormous amount of individual memories, «evidences» of heterogeneous nature, including personal memoires recounted to friends and relatives; diaries written for personal use or to be published in the aftermath of the events; official military and political acts, declarations and reports; front-line and behind the lines structures such as trenches, redoubts, infirmaries, and shelters; civil dedicatory buildings, memorials, pillars, columns, and museums.

It is precisely this plethora of individual and collective memories that Pierre Nora refers to, when formulating his well known theory of the *lieux de mémoires*,[xii] defining them

---

epigram, and on the other strongly perceives the need to remember and narrate facts and events in their entirety, elevating narration and memory to the rank of interpretative keys of its own complexity.

[viii] Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca and London, Cornell UP, 1993, p. 31.

[ix] *ibid.*,p. 14.

[x] Cfr. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la memoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1925; and *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

[xi] Davide Stimilli e Remo Ceserani, «Memoria», in *Dizionario dei temi letterari. Vol. II: F-O*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, Torino, UTET, 2007, pp. 1454-60, p. 1458: *«Human societies build their own cultural identity, pass on to the next generations the memory of their own past and of their own origins, their myths and their legends, codify their myths, erect monuments as rememremembrances to the past, mark collective life with calendars, anniversaries, celebrations».*

[xii] Pierre Nora, *Les lieux de memoires*, 7 vols, Paris, Gallimard, 1984-1992.

as «fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it».[xiii] By the term *lieux* Nora is not referring only to physical and material sites, but to cultural and mnemonic locations as well, capable to incorporate material, functional, and symbolic elements at the same time, a necessary coexistence because otherwise the *lieu* would merely be a physical object or place, with a strong historical value, but with limited (if any) mnemonic significance. In fact, far from considering them as synonyms, Nora exposes his theory of memory and history as being fundamentally in opposition:

> *Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is always a phenomenon of the present, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past. Memory, being a phenomenon of emotion and magic, accommodates only those facts that suit it. It thrives on vague, telescoping reminiscences, on hazy general impressions or specific symbolic details. It is vulnerable to transferences, screen memories, censorings, and projections of all kinds. History, being an intellectual, nonreligious activity, calls for analysis and critical discourse. Memory situates remembrance in a sacred context. History ferrets it out; it turns whatever it touches into prose. Memory wells up from groups that it welds together, which is to say, as Maurice Halbwachs observed, that there are as many memories as there are groups, that memory is by nature multiple yet specific; collective and plural yet individual. [...] Memory is rooted in the concrete, in space, gesture, image, and object. History dwells exclusively on temporal continuities, on changes in things and in the relations among things. Memory is absolute, while history is always relative.*[xiv]

2.

This collection of studies aims at investigating and illustrating a number of Great war connected topics - heterogeneous *lieux de memoires* according to Nora's theory and defini-

---

[xiii] Pierre Nora, «Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*», *Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory», Spring, 1989, pp. 7-24, p. 12. The essay was leter pubpublished again as «Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*», pp. 1-20 in *Realms of Memory: Rethinking the French Past,* Vol. 1: Conflicts and Divisions, edited and with a foreword by Lawrence D. Kritzman; translated by Arthur Goldhammer, under the direction of Pierre Nora, New York, Columbia University Press, 1996,

[xiv] Pierre Nora, op. cit. in *Representations*, pp. 8-9.

tion - all directly relevant to the issue of the Memory of the Great War in several fields of arts and humanities, such as novels and memoirs writing, pedagogy, journalism, photography, architecture, and theatrical representation. Though examined from various points of view, memory of the war and its «narration» appear to be the pivotal issues in each one of these essays and, though in different ways, all contribute to enlarge the knowledge we have of this epochal event, and add to the general discussion about how the Memory of the Great War can best be defined and what may be its profound meaning to our age. Though specifically referring to the British experience, Toby Thacker appears to address an almost general condition when he asserts that the Memory of the Great War is certainly multifaceted, sometimes elusive, often complex, and always necessary in order to achieve a better understanding of our present condition:

> *Although historians use categories such as «social» or «collective memory», and «personal memory» to differentiate between shared and private views of historical events, we should be aware that these too are constructs. There as many memories of historical events as there are individuals in a given society, and these memories are not fixed. Private understandings of the past overlap and interact with narrative in the public sphere, and all of these senses are fluid and transient. They are subject to a host of factors, and we should not imagine that everyone in Britain shared the same memories of the conflict [...]. Well before November 1918, conflicting memories of the war were taking shape in Britain, forming part of a complex discursive play.*[xv]

In the 1920s and 1930s, the Great War is one of the main topics of two of the most popular literary genres in the period: novels and memoirs writing. Literally hundreds of novels, diaries, memoirs, travelogues are published every year, meeting a positive and encouraging reception of the reading public - that wants to re-live and exorcise the horrors of the war - and contributing to strengthening the memory of the recent events. In «Community, Masculinity, and National Identity in Lewis Grassic Gibbon's *Sunset Song*», Austin Riede begins by examining the role played by the DORA (Defence of the Realm Act) - a vague and open piece of legislation passed in the United Kingdom on 8 August 1914, four days after it entered World War I, that allowed executive power to make and pass any future laws the state might deem necessary to protect the British homeland, and which led to the

[xv] Toby Thacker, *British culture and the First World War: Experience, Representation and Memory*, London, Bloomsbury Academic, 2014, p. 249.

unprecedented «Military Service Acts» of 1916-18, which implemented conscription for the first time in modern British history. Riede examines Lewis Grassic Gibbon's novel of Scottish rural life during the war, *Sunset Song* (1932), the first in a trilogy called *A Scots Quair*, and asserts that it is a novel that directly deals with the problems of wartime legislation and contrasts the intervention of the imperialist and capitalist British State into the lives of rural Scots with their previous communal organization around the land. The novel dramatizes the sudden confrontation of deep, rural Scottish culture with an urban, capitalist English-driven modernity. Riede's reading argues that *Sunset Song* presents the legislative interventions of the war, and the exposure of rural Scots to the English army, as permanently interrupting the deep agricultural cycles and collective rituals around which European communities had formed. Gibbon opposes folk tradition and mythology to modern biopolitical legislation and its effects.

The search for a father figure and the necessity to come to terms with the memory of one's own father, barely known before disappearing in the carnage of the Great War - an only too common experience for literally thousands of youngsters from 1914 to 1918 - are the main issues in Mario Faraone's «"I Suppose Everything'll Go On Much The Same": Christopher Isherwood, la ricerca del padre e la memoria della Grande Guerra» (Christopher Isherwood, the search for the father and the memory of the Great War). Faraone's investigation analyses a number of Isherwood's writings - including novels, short stories and autobiographical narratives, and spanning from the *entre-deux-guerres* period to the late 1970s - in which Isherwood's father Frank plays several roles and is portrayed through different avatars. Though fallen on 8 May 1915 at Frezenberg during the Second Battle of Ypres, still Frank and the related father figures represent a constant presence in Isherwood's narrative, through which the author narrates and analyses both his personal human and spiritual growth, and the political and social changes in the British and American society through several decades of his life. Faraone argues that in the examined writings, together with the presence-absence of his father, Isherwood's other important main character is precisely the Great War itself: the war is an event that the British born and later American naturalized author initially hates with all his heart, but that constantly turns out to be a major creative impulse for him. The war ceases to be a ritual of sacralisation imposed by the establishment and, by involving his artistic and psychological considerations, and supplying him with human and artistic food for thought, step by step provides

Isherwood with the harmony and equilibrium to reach maturity, to overcome the sense of loss and to appropriate once again of the memory of his father.

The memory of the Great War is never unchanging, it has to be recounted again and again. Diaries and memoires represent a perfect instrument through which story-telling contributed in preserving individual and collective memories. In «Stories and Story-Telling in the First World War», Carina Ionela Brânzila aims at outlining several different examples of stories, all relevant to the context of the Great War, stories belonging to different art genres and media as well. The article also observes the art of storytelling from the perspective of Walter Benjamin's *The storyteller* (1936), that discusses the role of stories and of the story-teller in the context of a changing humankind facing wars, death and permanent alteration. According to Benjamin, Brânzila infers, after the traumatizing experiences of the Great War, its survivors often struggled without succeeding to communicate their experiences that had significant cultural, political, and social ramifications.

Educational policies and strategies in Russia before and during the Great War are valuable filters though which preserving the memory of the perception of the enemy, and are at the core of Olga Mäeots' «The Harvest of Bloody Seeds: Russian Pedagogues Against War Propaganda». According to Mäeots, the Great War put ideas on education theory and associated practices to the test. The beginning of the war in Russia, as in all other countries involved in the conflict, was marked by a surge in patriotic feelings. As the war was perceived by the public as a heroic and noble duty - a defence of the motherland providing support for the fraternal Slavic peoples, a brotherhood in-arms with allies as well as a protective cultural mission against German barbarians - Mäeots claims that the urgent challenge of the Great War to pedagogues was to work out a set of strategies to meet the new set of circumstances. After a short period of perplexity and confusion, educators focused on the need to protect children from the negative influence of the war. The main task was to unite efforts for the sake of children's protection against unleashed chauvinism and to provide proper guidance for child's patriotic desires. The author argues that many pedagogues, troubled by the existing situation, expressed the urgent need to confront the hatred and chauvinism that had been unleashed and considered that the aim of education during wartime was to make children «*see a human being in the enemy*».

The role of women in the Great War has long been researched and an amount of fine studies offer a profound understanding of the memory of the women's involvement at the

front-line and at the home front. But the presence of women in the war goes well beside their physical attendance at the events. In «La strumentalizzazione propagandistica della figura femminile in alcuni giornali di trincea» (The Propaganda Manipulation of the Female Figure in Some Trench Journals), Rosanna Pozzi firmly agrees with Mario Isnenghi's statement that women in the war press played the role of being *«[una] presenza assidua, di tutela e ricatto emotivo, alle spalle di ogni militare»* (a tireless presence, a blend of safeguard and emotional blackmail, standing behind each soldier»).[xvi] Frequent and ongoing mentions to female figures appear in the trenches journals, above all in the recurring references to the family and homeland ideals, two main issues continuously awakened in the soldier's imagination as both a microcosm and a macrocosm to protect and defend against the violence of the enemy. Pozzi claims that, above all after the Caporetto *débâcle*, the Servizio P. (the Propaganda Service Department of the Italian Army) decided to stop recurring to the by that time worn-out political ideological propaganda, and to start appealing to the soldiers' emotionality, converting the war from simple physical action to a patriotic defence of one's heart and home, with a great amount of solid references to women as mothers, wives, sisters and daughters, portrayed with recurrent connotations of frailty and helplessness, therefore in need of being protected from any enemy's possible aggression.

Of course, one of the most efficient media through which preserving the memory of the Great War events is photography. In «La Grande Guerra delle immagini. Fotografie choc e immunizzazione dell'orrore» (The Great War of the images: choc photography and the immunization of horror), Caterina Martino believes that one of the war photography main characteristics is to aestheticize an instant of horror together with its documentary function. Once acquired the role of objective recording of truth, war photography manages to illustrate war far better than any other visual medium has ever previously achieved, by producing a strategic, celebratory, and informative documentary research. According to Henry Cartier-Bresson's theory of the *instant décisif* (decisive moment),[xvii] and accepting Roland Barthes' statement that *«il ne suffit pas au photographe de nous signifier*

[xvi] Mario Isnenghi, *Giornali di trincea. 1915-1918*, Einaudi, Torino, 1977, p. 107.

[xvii] Cfr. Henri Cartier-Bresson, «L'instant décisif», introduction to hi *Images à la sauvette*, Paris, Editions Verve, 1952.

l'horrible pou que nous l'éprouvions»,[xviii] Martino argues that the aestheticizing process of the horror in photography offers a privileged sight capable of emphasising the portrayed moment either through an aesthetic and artistic perspective or through a certain cultural significance. Furthermore, this process on the one side has produced icon images of specific historical periods, on the other it has ensured that the photos would acquire a moral and pacifist value. Martino claims that the pacifist impulse aimed at immunizing against the atrocities of war already originates specifically in the aftermath of the Great War, the first true technological massive war, the cause of both an historical and social change and of a major turning point in photography.

The physical memory of the Great War may still be seen today, practically in every big city or small town of any of the countries involved in the conflict. Architectural Memorials of different kinds stand at the core of Serena Quagliaroli's «Un'arte per la memoria: monumenti piacentini ai caduti della Grande Guerra» (An art for the memory: Memorials Dedicated to the Fallen in the Province of Piacenza). Quagliaroli notes that, exactly as it happened in any other country involved in the Great War, in Italy too a plethora of Memorials, sculptures, chapels, commemorative plaques and stones appeared right after the end of the Great War: silent testimonials, physical memories of the acts of heroism and of the dramatic consequences experienced by every single small or large community. However, the main difference is that in Italy the interest in and the scientific study of these monuments dedicated to the fallen have developed with a substantial delay compared to the international context. The first organized studies and symposiums are dated back to the early 1970s, but they generally considered these monuments simply as works of art rather than testimonials of the cult of the fallen and of their sacrifice. Referring to important studies such as the already quoted Winter's *Sites of Memory, Sites of Mourning* and *Remembering War*, and Fussell's *The Great War and Modern Memory*, and underlining the important contribution of some majorGreat War conventions such as the one held in Rovereto in 1985,[xix] Quagliaroli argues that it is necessary to avoid the mere and plain

[xviii] Cfr. Roland Barthes, «Photos-chocs», in his *Mythologies*, Paris éditions du Seuil, 1957, pp. 119-21, p. 119.

[xix] The acts of the Symposium are published in *La Grande guerra. Esperienza, memoria, immagini*, edited by D. Leoni and C. Zadra, Bologna, Il Mulino, 1986. During the symposium, a major film exexposition was held, whose acts are published in Gian Piero Brunetta, *La guerra lontana: la prima guerra mondiale e il cinema tra i tabù del presente e la creazione del passato. La grande guerra, esperienza,*

identification of the Memorials with a sheer nationalistic and provincial image of Italy. On the contrary, it is essential to retrace the contest in which these monuments were born, abandoning the uniquely and restricted state perspective and investigating the local specificities, because several different motives merged into the ventures that brought to the erection of the monuments: not simply those of the establishment inclined to strengthen the national identity, but those expressed by the local communities, cities, towns, villages, and neighbourhood as well.

Theatrical representations of the Great War already appeared during the conflict, both at the front and at home,[xx] and the theatrical memory of the events has been kept alive in the following decades, the most known example being probably the world acclaimed *Oh, What a Lovely War!*, a 1963 satirical epic musical developed by Joan Littlewood and her ensemble at the London based Theatre Workshop. But theatrical memories of the war still appear today, after a century. The Great War representations in political theatre are the main topic of Gorica Majstorovi!'s «The Politics of World War I Commemoration and Biljana Srbljanovi!'s *Mali Mi Je Ovaj Grob*». Majstorovi! investigates the Serbian pla y-wright Biljana Srbljanovi!'s *piece Mali mi je ovaj grob* (*This grave is too small for me*), a 2014 play focused on Gavrilo Princip, the most famous member of the Mlada Bosna (Young Bosnia) political organization. Adopting the lenses of postcolonial studies and memorialization practices and politics, Majstorovi! examines the play contextually, primarily in the light of the photojournalism that her father, Boo Majstorovi!, produced about the su r-viving members of Mlada Bosna 40 years ago. Her reading addresses performativity and intermediality by looking at the complex interplay between the play's text and echoes of its multi-national and (multi-media) performance, vis-à-vis the much-disputed historical background of Mlada Bosna. Furthermore, Majstorovi! primarily engages intercultural aspects, such as the contact and relationships between cultures, rather than one single na-

---

memoria, immagini, Convegno internazionale, Rovereto, Maggio-Settembre 1985, Rovereto, B. Zaffoni, 1985.

[xx] A few recent relevant studies on this topic are: L. J. Collins, *Theatre at war, 1914-1918*, Oldham, Jade, 2003; Martin Baumeister, *Kriegstheater. Grossstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen, Klartext, 2005; Heinz Kosok, *The theatre of war. The First World War in British and Irish drama*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007; Gordon Williams, *British theatre in the Great War. A revaluation*, London, Continuum, 2005; and *British Theatre and the Great War, 1914 - 1919: New Perspectives*, edited by Andrew Maunder, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

tional culture. She argues that, while there have been examinations of Srbljanovi!'s wri t-ing in both press and academic circles so far, in her essay she analyzes Srbljanovi!'s play from an unexplored angle, for which Majstorovi! mainly rely on the photo -essays documenting the reunion of Mlada Bosna that her father facilitated in 1966.

In «"Al è un suicidi, siôr comandant!": i fucilati di Cercivento in "Chê âte guere... la guere da int"», testo teatrale di Celestino Vezzi e Bruno Craighero» («It's a suicide, Captain Sir!»: the executed by shooting in Cercivento, in «The Other War, the War of the People», a play by Celestino Vezzi e Bruno Craighero) Mario Faraone introduces the so far unpublished and original theatrical *pièce* by the two Carnic authors. Faraone examines the ill-fated chain of events that brought on 1 July 1916 to the death sentence for cowardice in front of the enemy and to the resulting execution by shooting of a group of Italian soldiers, valorous but unlucky and doomed in their revolt against the closed mind and stubbornness of the Italian military authority. Furthermore, Faraone argues that the memory of this episode still haunts today the Carnia valley of the river Bût where it happened, because the military authority never properly admitted the superficiality of the military inquiry and the palpable mistake of the decision, and it never entirely cleared the soldiers' dignity from the infamous charge. Celestino Vezzi and Bruno Craighero's *pièce* is well researched and finely written. Among its many qualities certainly is being artistically well conceived: a choral narrative based on several and heterogeneous «voices», a plethora of narrators spanning from the «voce guida» (guide voice) who introduces the events and reads passages from historical books, critical essays and memoires; to recollections provided by ordinary citizens alive at the time of the events; to the personal feelings experienced by the involved soldiers themselves in the hours before the execution.

On the whole, the essays of this collection cover a good range of the fields in which the memory of the Great War still operates, and attest the vitality of its intercultural influences in our contemporary age, after the end of the troublesome «short Twentieth Century» and the worrying beginning of the Third Millennium. Intercultural influences that go further than the single English language, as Fussell brilliantly argues in *The Great War and Modern Memory*; and that, as Winter asserts in his introduction to Fussell's book, «frame memory, our memory of war, the Great War, now a century old, but still very much alive».[xxi]

[xxi] Jay Winter, «Introduction» to Paul Fussell, cit., p. xiv.

BIBLIOGRAPHY

Barthes Roland, «Photos-chocs», in his *Mythologies*, Paris éditions du Seuil, 1957.

Baumeister Martin, *Kriegstheater. Grossstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*, Essen, Klartext, 2005.

British silent cinema and The Great War, edited by Michael Hammond and Michael Williams, Basingstoke, Houndmills; New York, Palgrave Macmillan, 2011.

British Theatre and the Great War, 1914 - 1919: New Perspectives, edited by Andrew Maunder, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

Brunetta Gian Piero, *La guerra lontana: la prima guerra mondiale e il cinema tra i tabù del presente e la creazione del passato: La grande guerra, esperienza, memoria, immagini, Convegno internazionale, Rovereto, Maggio-Settembre* 1985, Rovereto, B. Zaffoni, 1985.

Cartier-Bresson Henri, «L'instant décisif», introduction to hi *Images à la sauvette*, Paris, Editions Verve, 1952.

Collins L. J.,*Theatre at war, 1914-1918*, Oldham, Jade, 2003.

Faraone Mario, «Teleological machines and landscapes of geomancy»: La memoria interculturale della Grande Guerra, come patrimonio comune conservato e tramandato dagli apparati museali ed espositivi di Kobarid, Kötschach-Mauthen e Timau / Tischlbon», *Studi Interculturali*, 2015, 2, pp. 32-95:

Fussell Paul, *The Great War and Modern Memory* (1975),Oxford, Oxford UP, 2013.

Halbwachs Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

-----, *Les cadres sociaux de la memoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1925.

Hobsbawm Eric, *On History*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1997 (*De historia*, Milano, Rizzoli, 1997).

-----, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, London, Michael Joseph; New York, Vintage Books, 1994.

Hynes Samuel, *The Soldiers' Tale: Bearing Witness to a Modern War*, London and Harmondsworth, Penguin, 1998.

Isnenghi Mario, *Giornali di trincea. 1915-1918*, Einaudi, Torino, 1977.

-----, *I luoghi della memoria: Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma e Bari, Laterza, 1996.

Kosok Heinz, *The theatre of war. The First World War in British and Irish drama*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

La Grande guerra. Esperienza, memoria, immagini, edited by D. Leoni and C. Zadra, Bologna, Il Mulino, 1986. [International Symposium, Rovereto, Maggio-Settembre 1985]

Nora Pierre, «Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*», *Représentations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory», Spring, 1989, pp. 7-24. The essay was leter published

again as «Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*», pp. 1-20 in *Realms of Memory: Rethinking the French Past,* Vol. 1: Conflicts and Divisions, edited and with a foreword by Lawrence D. Kritzman; translated by Arthur Goldhammer, under the direction of Pierre Nora, New York, Columbia University Press, 1996,

-----, *Les lieux de mémoires*, 7 vols, Paris, Gallimard, 1984-1992.

Stimilli Davide e Remo Ceserani, «Memoria»,pp. 1454-60 in *Dizionario dei temi letterari. Vol. II: F-O*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, Torino, UTET, 2007.

Terdiman Richard, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca and London, Cornell UP, 1993.

Thacker Toby, *British Culture and the First World War: Experience, Representation and Memory*, London, Bloomsbury Academic, 2014.

The Great War: From Memory to History, edited by Kellen Kurschinski, Steve Marti & Alicia Robinet, Matt Symes, Jonathan F. Vance, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2015.

Todman Daniel, *The Great War: Myth and Memory*, London, Hambledon Continuum, 2005.

Williams Gordon, *British Theatre in the Great War. A revaluation*, London, Continuum, 2005.

Winter Jay, «Introduction», pp. ix-xiv to Paul Fussell, The Great War and Modern Memory, Oxford, Oxford UP, 2013.

-----, *Remembering War: The Great War and Historical Memory in the Twentieth Century*, New Haven, Conn.,Yale UP, 2006.

-----, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*, Cambridge and New York, Cambridge UP, 1995.

Community, Masculinity, and National Identity in Lewis Grassic Gibbon's *Sunset Song*

Austin Riede

> *It's a bit like medieval trial-by-combat, you know. In the end moral and political truths have to be proved on the body, because this mass of nerve and muscle and blood is what we are.*
>
> *Pat Barker, The Eye in the Door (1993)*[i]

---

[i] Pat Barker, *The Eye in the Door*, London, Penguin, 1994, p. 112.

Immediately following the outbreak of the First World War, British Parliament passed the «Defence of the Realm Act», (DORA) a vague and open piece of legislation that allowed executive power to make and pass any future laws the state might deem necessary to protect the British homeland. The text of the act is short and the offenses it lists imprecise, and Parliament expanded it continuously throughout the war. DORA led to the unprecedented «Military Service Acts» of 1916-18, which implemented conscription for the first time in modern British history. The individual corporeal interventions into British law had a direct impact on the forms of British community, both rural and urban. In this essay I will examine how Lewis Grassic Gibbon's novel of Scottish rural life during the war, *Sunset Song* (1932), contrasts the intervention of the imperialist and capitalist British State into the lives of rural Scots with their previous communal organization around the land. The novel dramatizes the sudden confrontation of deep, rural Scottish culture with an urban, capitalist English-driven modernity. *Sunset Song* presents the legislative interventions of the war, and the exposure of rural Scots to the English army, as permanently interrupting the deep agricultural cycles and collective rituals around which European communities had formed. Gibbon opposes folk tradition and mythology to modern biopolitical legislation and its effects. Although the novel's protagonist, Chris Guthrie, embodies the duality of Scots/English identity, this conflict is most forcefully depicted in the characters of Ewan, her husband, and Long Rob of the Mill, a rustic friend and, arguably, the voice of Scots tradition in the novel. As Ewan is exposed to the British Military, he is hardened, traumatized, and transformed. Long Rob, as a conscientious objector, undergoes a brutal punishment that I read as a metaphor for the English destruction of Scottish identity.

Sunset Song, the first in a trilogy called *A Scots Quair*, deals directly with the problems of wartime legislation. The novel tells the story of Chris Guthrie, a farmer's daughter in Kinraddie, a farming village on a tough bit of Aberdeenshire land. Chris lives through the catastrophic changes the Great War brings to Kinraddie and its inhabitants. Gibbon writes in a synthetic Scots vernacular, with the narrator and several of the characters frequently meditating on the limits of the English language in comparison to what they see

as their more nuanced Scots.[ii] The survival of their language is explicitly linked to the survival of their culture, and both appear endangered even before the war by modern technology, capitalist exploitation, and a homogenizing British nationalism that advances cultural values perceived by the Scottish as English. Technological modernization and Scotland's engagement with the UK's imperialism threaten to eradicate a certain type of Scottish rural character that is performed largely through connection to the land, traditional communal events such as weddings, funerals, and the celebration of births, and the Scots dialect.

For all his regional and linguistic specificity, Gibbon's style is indebted to the English novelists Thomas Hardy and D. H. Lawrence. Like Hardy, Gibbon creates a fictional countryside, presenting a map of the village of Kinraddie and its landmarks before the text. Like *Tess of the D'Urbervilles,* it is the *bildungsroman* of a girl growing up in an often coarse and brutal rural community. As with Jude Fawley in *Jude the Obscure*, much of Chris's conflict revolves around a desire to escape her humble origins through education. Even with a scene of double infanticide and suicide, however, and the death of the village's most admirable men in the war, Gibbon never comes close to the sublime bleakness that Hardy cultivates out of the «ache of modernism».[iii]

Whereas sexuality seems to lead inevitably to misery and death in Hardy's Wessex, Gibbon presents a Lawrencian and nostalgic reflection on the sexual rhythms of the Earth, while, as in T. S. Eliot's *The Waste Land*, mourning the impossibility of a return to natural balance: between the prelude and the epilude, both titled «The Unfurrowed Field», the «song» of the novel consists of four chapters titled «Ploughing», «Drilling», «Seed-Time», and «Harvest». The war puts an end to this ostensibly natural cycle that ties people and reproduction directly to nature. As Eliot implies in *The Waste Land*, the war interrupts vegetative cycles, signifying the end of natural time, in a sense, and the commencement of life in a mechanical world divorced from the natural rhythms and cycles out of which deep Scottish culture had grown. The war's legislation is more directly invoked as the source of this interruption in *Sunset Song*, which literalizes much of what *The*

[ii] Matthew Hart develops the concept of synthetic vernaculars in *Nations of Nothing but Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2010. Hart cites Hugh MacDiarmid, who knew and worked with Gibbon, as a modernizer of synthetic vernacular Scots (p. 51).

[iii] Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, Norton Critical Edition, ed. Scott Elledge (New York, W. W. Norton, 1991), p. 98.

Waste Land implies through form and allusions to myth and fertility rites. Rather than sit among the fragments of lost culture, however, *Sunset Song* - and more explicitly its sequels *Cloud Howe* and *Grey Granite* - advocate socialist revolution to instill a mode of state power respectful of local culture and adequate to the problems of modernity.

Sunset Song shows how, in the war years, a rural community is forced into a permanent and materialistic relationship to a multinational, but Anglocentric, British state power. However, few critics have pointed out that Gibbon presents the older communal form of Scottish farming culture as already moribund. The novel is not a simple celebration of bygone culture; rather, it posits the ancient connection of the people to the land as an outdated model of humanizing inclusion in a community. *Sunset Song* is only partially a primitivist homage to the ancient communal forms symbolized by the druidic «Standing Stones», that seem to grow directly out of the Earth. *Sunset Song* does not naively advocate a return to such communal structures that venerate human analogies to the vegetation cycle. Rather, Gibbon teleologically depicts this form of social organization as obviated by modern technology and the promise of socialism. Communal organization around the land is preferable, however, to the new form of nationalist imperialist inclusion through cultural homogenization that the capitalist war accelerates. Socialism is a positive third alternative to these forms of social organization, and it becomes the motivating force of the characters as *A Scots Quair* continues in the two subsequent volumes, *Cloud Howe* (1933) and *Grey Granite* (1934).[iv] *Sunset Song* is concerned with showing how local culture, rooted in the yearly cycle of growth and harvest, is displaced by the rampant capitalist opportunism presented by the war.

Much of the conflict caused by this rapid transformation has a strong ethnic element. The culture of capitalism and war that takes over in the novel is distinctly English. The assertion of British unity that drives war propaganda also erases Scottish local culture, which derives not from a sense of its inclusion in the political concept of a British realm, but from the physical cultivation of the land. Working and living off the land together creates a humanizing, local community, and the tenancy of a piece of land gives the characters an integrated, fully human social identity. As monarchs are called by the names of their nations, the farmers of Kinraddie often take on the names of their farms, e.g. first

[iv] In these, Chris's son, Ewan Tavendale, becomes the primary protagonist. He works at organizing unions in both rural and urban Scotland.

John Guthrie, and later Ewan Tavendale who takes over Blawearie Farm are both called «Blawearie» or «Blawearie man» by other characters. After the war, the erstwhile workers depend not on the land and on one another for a sense of community, but on their inclusion in the imagined community of an entire British realm.

Gibbon's novel is explicitly concerned with the destruction that war brings to Scotland's national, local, and ethnic identity. Unlike the formalist Eliot, Gibbon was a dedicated Marxist who worked closely with Hugh MacDiarmid, the socialist poet who developed synthetic Scots vernacular.[v] In response to a statement by the social group Writer's International, Gibbon wrote «*I hate capitalism; all my books are explicit or implicit propaganda*».[vi] *Sunset Song* and its sequels are fairly explicit. Gibbon's primary criticism of the war is part of his larger criticism of capitalism, and he conveys these arguments directly through the voices of characters who are killed by the war. The text also presents the culture of the war as insidious and ultimately irresistible even to the characters who initially oppose it. In the second novel, *Cloud Howe*, he links the war directly to the Great Depression, depicting the violent suppression of miners' strikes in Scotland and the homelessness and poverty that result when owners and landlords sell or abandon their devalued property.[vii] In *Grey Granite,* the expectation of another global conflict motivates socialist workers to strike.

The legislation ushered in under DORA is at the heart of the conflicts in *Sunset Song*. The novel deals with conscription, the forcible arrest and detainment of a conscientious objector, the inescapable invasion of war propaganda into an otherwise isolated community, the execution of soldiers, and the stripping of the land for natural resources to be used in the war effort. Although Chris Guthrie's story does not revolve entirely around the war, Gibbon's communist motivations compel him to take a political view of the conflict and examine the effects of its exploitative legislation on the class of Scottish peasants that essentially disappeared as a result of the war and modernization. *Sunset Song*'s consideration of wartime legislationis further complicated by Scotland's ambiguous relationship to English rule.

---

[v] M. Hart, *Nations of Nothing but Poetry,* cit., p. 51.

[vi] Quoted in David Johnson, «Lewis Grassic Gibbon, *Sunset Song*». *Aestheticism and Modernism,* eds. In. Richard Danson Brown and Suman Gupta New York, Routledge, 2005, p. 118.

[vii] Lewis Grassic Gibbon, *A Scots Quair*, London, Polygon, 2007.

Kinraddie's cultural unity before the war was neither unchanging nor idyllic, however, and the threat of violence is early established as a defining characteristic of the community. Kinraddie was supposedly founded by a Beowulf figure who came to slay a gryphon that had been killing children.[viii] Furthermore, the community clings to the memories of various violent battles, mostly with the English. As David Johnson points out, though, the inhabitants of Kinraddie do not define themselves simply in opposition to the English. They are not even sure which side their ancestors fought for in a battle between the English and William Wallace.[ix] Chris Guthrie, like the community she represents, is divided along ethnic lines:

> *[T]wo Chrisses there were that fought for her heart and tormented her. You hated the land and the coarse speak of the folk and learning was brave and fine one day; and the next you'd waken with the peewits crying across the hills, deep and deep, crying in the heart of you and the smell of the earth in your face, almost you'd cry for that, the beauty of it and the sweetness of the Scottish land and skies (32).*

The division Gibbon here makes between a largely abstract and written mode of transmitting English culture, and an immediate, sensual connection to the Scottish land, is not simply paralyzing, as Berthold Schoene has argued.[x] Rather, the division allows Chris to interpret and analyze the opposing cultural messages transmitted locally through the unconstrained and open-ended speech of sympathetic characters such as Chae Strachan and Long Rob of the Mill, and nationally through the propaganda that infiltrates Kinraddie with the coming of the war.

Chris Guthrie and all of the other characters in the novel voice conflicting opinions about the war and the extent of their obligations. Many inhabitants are Unionists who unquestioningly believe in the war, whereas others either think the war is none of their business or actively oppose it. What is unique about the novel in terms of war literature is that the central problem regarding the war that the characters face is wrapped up in a question of national identity and allegiance that most English soldiers and citizens did not

---

[viii] Lewis Grassic Gibbon, *Sunset Song*, Edinburgh, Canongate Classics, 1988, p. 1. Hereafter cited in text.

[ix] D. Johnson, «Lewis Grassic Gibbon, *Sunset Song*», cit., p. 128.

[x] Berthold Schoene, «Cosmopolitan Scots», *Scottish Studies Review*, 2008 Autumn; 9, 2, pp. 71-92.

share.[xi] As Schoene points out, disapprovingly, Gibbon presents Chris as internally divided between a Scottish and an English identity. To some extent, this division is true of most characters, and even of the village itself. This division opens a critical distance to national identity that works both ways, and the sympathetic characters, especially Chris, Chae, and Rob, are critical of both Scotland and England.

Like Chris, Kinraddie may be ethnically divided, but it is also culturally united around its perpetuation through cyclical time. Far from unambiguously advocating deep rural culture, Gibbon presents this material connection to the land as limiting, violent, and outdated. The character most intimately connected to the land is Chris's father, John Guthrie, a violent and sexually insatiable patriarchal tyrant whose strength and violence are connected directly to the land: «*For every harvest there came something queer and terrible on father, you couldn't handle the thing with a name, it was as if he grew stronger and crueller then, ripe and strong with the strength of the corn, he'd be fleeter than ever and his face filled out*» (67). John has a lust for life in the most literal sense, but the violence with which he breeds life out of the land, and out of his wife, Jean, is too extreme, and ends in destruction. Jean poisons herself and her twin babies, and his oldest son, Will, runs away from his father's violence to Argentina, leaving John with no male heir. After he is paralyzed by a stroke, Chris becomes his sole caretaker, and he attempts to commit incest with her by invoking precedents from the Old Testament, showing that his devotion to the Scottish «Auld Kirk» Protestantism masks a more primal patriarchal power connected to the necessity of constantly breeding new life. The death of John Guthrie and the animal force he embodies liberates «Chris Caledonia», as her second husband calls her, who unambiguously represents Scotland.

As the violence and subsequent paralysis of John indicate, along with the poverty in which much of Kinraddie lives, the notion that political and communal agency springs directly from the land is mythical. One of the primary advocates of the connection to the land is the novel's peculiar narrator. Tom Crawford, introducing the 1988 Canongate Classics edition, calls the narrator «the voice of the folk», and describes it is as collective and plural rather than singular.[xii] Understanding that the «voice of the folk» is distinct

---

[xi] A huge number of soldiers were Scottish, Welsh and Northern Irish, and each nation within the UK obviously contained qualitatively different internal conflicts about involvement in the war.

[xii] Tom Crawford, «Introduction», *Sunset Song*, p. xi.

from Gibbon himself, or from any one character, is crucial to understanding the novel's politics, and the function of Gibbon's synthetic Scots.[xiii] In constructing this collective voice, which is often unreliable, ignorant, biased, and contradictory, Gibbon ironically portrays the problems inherent in essentializing ethnic or national character. The narrator is by turns pro and anti-English, pro and anti-war, and is, like Chris, characterized by division. Though treated with some irony, the difficulties of dual ethnic and national character or allegiance are not particularly serious until the war breaks out and Kinraddie becomes truly divided between adherents to Scots' individual rights to be left to their land, and pro-English warmongers such as the minister and the capitalist profiteers Alec Mutch and Munro of Coudiestoun. The minister's popularity grows the more bloodthirsty and patriotic his sermons become, and Mutch and Munro make fortunes by exploiting the national food shortage.

In his reading of Hugh MacDiarmid's poetry and politics, Matthew Hart demonstrates a helpful way of thinking about the kind of division and contradiction that characterize *Sunset Song*. Like Gibbon, MacDiarmid was committed to international socialism while he also wanted to present the unique local Scottish history, culture, and language, as constitutive of Scottish identity. Rather than reading this as a trial by self-division, Hart shows that MacDiarmid comfortably occupied, and even sought, this contrariety, which constituted much of his aesthetic. Hart argues that MacDiarmid develops «*Synthetic Scots poetry as a creative solution to the problem of reconciling Scottish nationalism with socialist internationalism*».[xiv] Hart also points out that the contrariety of nationalism and inter-nationalism is more complicated in Scotland than in other nations fighting for independence. Some native Scots language and culture were lost after the Act of Union (1707), but Scotland was also implicated in extending and profiting from the English Empire. These internal divisions and dueling allegiances, given aesthetic form in MacDiarmid's and Gibbon's Synthetic Scots, constitute the internal communal divisions that pit the inhabitants of

[xiii] Schoene wrongly criticizes Gibbon for perpetuating a nationalist vision of Scotland as inherently, but nobly, committed to linguistic and political isolationism.

[xiv] M. Hart, *Nations of Nothing but Poetry*, cit., p. 52. MacDiarmid wrote in a much more highly stylized synthetic Scots than Gibbon, whose meaning is almost clear without consulting the glossary. As Hart point out, some of MacDiarmid's Scots poetry is easily intelligible to the average English speaker, but most of it requires constant recourse to notes.

Kinraddie against one another, and in some cases against themselves, during the First World War.

The war initially exacerbates Chris and Kinraddie's division between English and Scots national identity. Unlike the voice of the folk, which encourages Chris to embrace her Scots side, the narration does not unambiguously champion the native wit and kind-heartedness of the Scots. Granted, the more sympathetic characters, particularly Chae and Rob, owe more allegiance to Scottish ethnicity, but the narrator and other Scots-identifying characters often side against them. These characters are far from parochial Scottish nationalists, though: Chae is a socialist and Rob is an atheist, and both are devoted to their local community and more specifically their own land. Chris, too, and the text in general (but certainly not the narrator), display a constant aversion to Christianity, which becomes the most effective medium of British nationalism in the village. These unconventional views cause Chae and Rob to become exiles in their own communities, and make Chris a subject of constant gossip and rumor. Class is certainly a major factor in the distinction, but the distinctly English aversion to the discussion of «things» that Ford Madox Ford noted in his ethnography *England and the English* is quite reversed in Kinraddie.[xv] These most Scottish of characters talk constantly about politics, religion, sex, and eventually the war. As Ford developed the garrulous American characters John and Florence Dowell in *The Good Soldier* and Mrs. de Bray Pape in *Parade's End* to juxtapose babbling American national character with English taciturnity, Gibbon employs the «voice of the folk» to contrast Scottish organic conversation to the repressive propriety of the Anglophilic Kinraddie gentry.

Of the four characters in *Sunset Song* to die in the war, at least two are unambiguously Scottish in their cultural identification, but internationalist in their political views. Among the dead are the very minor character James Leslie, the Ingersoll-reading, anti-imperialist atheist Rob, whose profession connects him directly to a way of life that is disappearing, the socialist farmer Chae, and Chris's husband, Ewan Tavendale. Chae, Rob, and Ewan are all robbed of signifiers of their identity and background that are rooted in Scotland, but certainly not exclusively Scottish. In each case it is through a specific, phys-

[xv] Ford claims that taciturnity, especially about political, religious, and sexual matters, is an inherent and constitutive aspect of English identity. *England and the English,* ed. Sara Haslam, Carcanet, Manchester, 2003, p. 244.

ical legal intervention that is made possible by the Defence of the Realm Act and its legislation. War legislation and military practices defile and fragment the characters' subjective unity by forcing them into a relationship with state power and violence. The inclusion of James Leslie, who is given Gibbon's real name (James Leslie Mitchell), offers a meta-narrative reflection on Gibbon's own sense of fragmentation and absence caused by the war. Gibbon's depiction of their deaths is not a reactionary lament for the death of Scotland's traditional identity, but in some ways a critique of the insularity of rural Scotland, which will not listen to Rob and Chae's explicitly progressive religious and political ideas.

Figure 1. Recruitment poster, 1915. (IWM Q. 79827)[xvi]

Rob is an iconoclastic defender of deep Scots tradition against Anglicization and Christianity. Despite the massive propaganda program mobilized to recruit Scottish men, and the wave of nationalist fervor that swept through, England, Scotland, Wales, and Northern Ireland alike, Rob objects to the war from the start:

> *For, and it grew a fair scandal all through the Howe, you could hardly believe it, it was funny enough, Long Rob of the Mill didn't hold with the war. He said it was a lot of damned nonsense, those that wanted to fight, the M. P. s and bankers and editors and muckers, should all be locked in a pleiter of a park and made to gut each other with graips: there'd be no great loss to the world and a fine bit sight it would make for decent folk to look on at. But for folk with sense to take part in the soss and yammer about King and country was just plain hysteria; and as for Belgium invaded, it got what it needed, what about the Congo and your Belgians there? Not that the Germans weren't as bad, they were all tarred with the same black brush (194-5).*

Rather than see the war as an opportunity for a specifically internationalist effort that will clear the international scene of this bourgeois imperialism, as Chae naively does, Rob sees it as a conflict grown out of international imperial competition, in which all belligerent parties are culpable. The native Scotland for which Rob stands is not directly implicated in this imperial competition because it is subjugated by one of the main belligerent

---

[xvi] Courtesy of the Imperial War Museum, London. Subsequent images reproduced from the collections of the Imperial War Museum will be marked with their call number.

forces. Rob here implicitly identifies Scotland not as a small and ostensibly innocent nation, as newspapers and politicians depicted Belgium, but as analogous with the position of the Congo, if not so murderously exploited. For a rural miller, Rob's understanding of international politics is well informed, sympathetic, and far from parochial. The younger and naïve Ewan Tavendale has no more reason to be involved in the war than Rob or Chae, as a non-Unionist Scot, but he much more parochially succumbs to the popular opinion that will soon make Rob an outcast in the village.

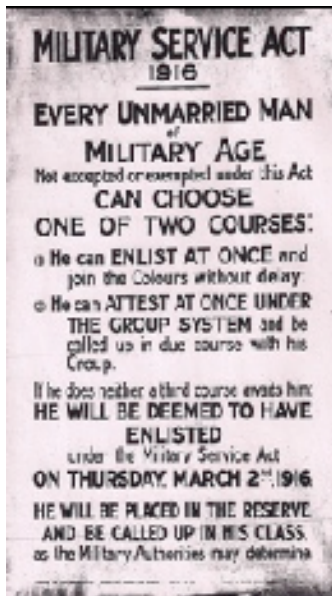



Figure 2. Military Service Act poster, 1916 (IWM Q. 79826)

Immediately after Rob's speech against the war, the narrator intervenes to offer the village's collective opinion that even if he is not as foolishly patriotic as the other villagers, including Chae, he «*couldn't lie like that, the long, rangy childe, without being called pro-German, as the papers called it*» (195). From this point on, because the community uncritically accepts the propaganda espoused in the papers, Rob is essentially at war with Kinraddie. First, a group of patriots arrive at the mill to duck Rob for being «*the Kaiser's crony*» (195). After Rob defends himself and his mill with his shotgun, they flee, but from that moment forward the majority of Kinraddie boycotts his mill and ostracizes him in the town. Gibbon employs martial rhetoric in describing «*the attack on the Mill*», demonstrating that the militarism of propaganda has a direct impact on local attitudes toward tradition and individual agency (197). As «Rob of the Mill», Rob's identity is constituted around his physical place in the community, which also defines his social function. In a supposed defense of the British realm, an ad-hoc militia attacks his land, which symbolizes his right to humanizing political inclusion, because his assertion of self-governance is a threat to the state.

The narrator continues to present Rob as deranged for waging his long battle for self-sovereignty with the British Military and particularly the 1916 Military Service Act. Although he is, in Chris's view, a paragon of masculinity, his refusal to comply with the Military Service Act soon breaks Rob physically. When he is ordered to report for service «*all*

Kinraddie watched from its steadings the ingoings and outgoings of Rob at the Mill», but Rob does nothing:

> *The next day came, the policeman came with it, he rode up to the mill on his bicycle and bided at the mill a good two hours and syne rode out again. And folk told later that he'd spent all that time arguing and prigging at Rob to set out. But Rob said If you want me, carry me! and faith! the policeman couldn't very well do that, angered though he was, it would look fair daft wheeling Rob along the roads on his bicycle tail. So the policeman went off to Stonehaven and out from it late in the evening there drove a gig, the policeman again, and two home-time soldiers, it needed all three to take Rob of the Mill away to the war. He wouldn't move even then, though he made no struggle, he just sat still and smoked at his pipe, and they'd to carry him out and put him in the gig (209).*

The manner in which Rob is taken into custody underscores the public nature of dealing with obstinate objectors.[xvii] All of Kinraddie watches because they want to see Rob disciplined, and so be confirmed by sovereign state power in their own support of the war. The use value to the military of the efforts expended to apprehend and hold objectors like Rob is clearly performative.

After he is taken away the town speculates that he must have joined up after all, or that he is in jail. When he is returned to his home at the mill Kinraddie finds that he never gave in, despite physical abuse, and had eventually resorted to a hunger strike. The text does not dwell on specifically how Rob was «ill-used», but Rob's recourse to a hunger strike, although it weakens him physically and mentally, is the corporeal way in which he regains his small degree of freedom.[xviii] Like the Conscientious Objector Mac in Pat Bark-

---

[xvii] During the war, conscientious objectors published and communicated with one another through *The C.O.'s Hansard*. The series is full of stories of conscientious objectors being humiliated in public, often by being forced through the motions of military drill by soldiers. The story of a G. Beardsworth in one volume describes how he is violently flung about an obstacle course in a public park «*before a large number of men women and children*». He is then taken to a prison, and, though he was not executed, several days later, his «*wife was informed by a non commissioned officer that her hus-husband had been shot at dawn*». *C.O.s Hansard*, Report XLIV, Courtesy of the Imperial War Museum, 164.

[xviii] Recourse to the hunger strike underscores the extent to which Rob's objection is to his exclusion from participation in the social and political order. Many feminists had resorted to hunger strikes (and been painfully force-fed) when imprisoned for actions aimed at enfranchising women. (Simon Schama, *A History of Britain, Volume III: The Fate of Empire*, London, Miramax Books, 2002, p. 432).

er's *The Eye in the Door*, from which this essay's epigraph is taken, Rob is forced to prove the truth of his conscientious objection on his body because the state does not recognize any non-material assertion. Rob wins his freedom by showing the British state that he is willing to give his body and die as a result of their injunction, not in war, but in prison. He is sent home after a doctor «*said it was useless to keep him, he'd never be of use to his King and country*» (219). As the repetition of the word «use» indicates, Rob has been reduced to a piece of potential war material, has been used as a public reminder of the force of conscription, and once used up he is sent back to live in poverty and obscurity at the mill, his health and his business ruined.

Rob's fate is similar to that of the woods surrounding the farmland of Kinraddie. On his return to Scotland on leave, Chae is the only character who recognizes the irreparable damage done to the land by its deforestation. As part of the legislation ushered in by DORA, the state was permitted to make use of all natural resources.[xix] Chae finds that Kinraddie's trustees have sold the forests to the War Office as material and is shocked that none of the other residents saw the damage that deforestation would do to their livelihoods and to the future of their community. As a socialist who believes that the war will usher in a pan-European revolution against capitalism, Chae is appalled that the trustees exploit the war to make money by selling the trees at the expense of Kinraddie's future. After first finding out about the deforestation, the usually affable Chae becomes introverted and unhappy. Because the land and its farmers have been so close, the finality of this harvest strikes Chae as a kind of death:

> *But the last night of his leave he climbed to Blawearie and he said there was nothing but the woods and their fate that could draw his eyes. For over by the Mains he'd come on the woodmen, teams and teams of them hard at work on the long bit forest that ran up the high brae, sparing nothing they were but the woods of the Manse. And up above Upperhill they had cut down the larch, and the wood was down that lay back of old Pooty's. Folk had told him the trustees had sold it well, they got awful high prices, the trustees did, it was wanted for aeroplanes and such-like things. And over at the office he had found the factor and the creature had peaked at Chae through his horn-rimmed glasses and said that the government would replant all the trees when the war was won. And Chae had said that would console him a bloody lot, sure, if he'd the chance of living two hundred years and seeing the woods grow up as some*

[xix] The Defence of the Realm Manual stipulates that the English and Scottish Agricultural Departments had authority to determine the best use of uncultivated land (v), and that any alteration to land would be restored (12). Obviously, despite this guarantee, woods cannot easily be restored.

> *shelter for beast and man: but he doubted he'd not last that long. The factor said they must all do their bit at a sacrifice, and Chae asked And what sacrifices have you made, tell me, you scrawny wee mucker? (203).*

Significantly, the only trees not likely to be of any practical value to the people or the land, the «woods of the Manse», are the only ones left untouched.[xx] The Manse and its woods provide a more important function to the British Government: the most rabid anti-German and pro-war propaganda comes from the Minister. Both the image and the fact of the trees being cut down adds a unique element to the otherwise commonplace analogy of soldiers being «harvested». The vegetative cycle is not merely interrupted by this intervention; it is permanently destroyed. The old form of political inclusion or recognition from connection to and control over a piece of land is lost for all of Kinraddie's residents except the propagandizing minister. Though presenting the war merely as a destroyer of deep-rooted Scottish culture is in some ways an easy response, significant portions of Scotland, represented in this novel directly by Rob and indirectly by Chae, had legitimate reasons to protest Scotland's involvement in the war, as did the English conscientious objectors. Arguably, conscription was possible in Scotland, but not in Ireland, because of the more thorough erasure of Scottish native culture and language that made it necessary for Gibbon to construct a synthetic vernacular for his novel in the first place.

Like Chae, Chris's husband, Ewan Tavendale, eventually goes off to the war willingly. His death is soon reported to Chris. At the end of the novel, however, when the war dead are commemorated, as for Rob and Chae, Ewan is not missing simply because he is dead, but because the war culture has first drastically altered his disposition and his character. The circumstances of the war had killed something within him. He was absent from Chris, and, it is later revealed, from himself, before he even left for France. The scale of Ewan's transformation from an essentially innocent young farm laborer to the brutal soldier who returns to Chris after completing his training in a British Army camp is shocking. Ewan, like Chris and Rob, had initially expressed little interest in the war. As an independent farmer with a family, he is not subject, as is the unmarried Rob, to the Military Service Act. As the topic of the war becomes inescapable, though, Ewan becomes increasingly distant from Chris until one morning he leaves to enlist without telling her his plan.

[xx] The Manse is the minister's house, which is attached to the church.

The scene of his departure inverts the domestic scenes in the famous propaganda poster of women encouraging their male relations to enlist.

Ewan leaves one morning after revealing his increasing irritability by yelling in a «shameful» manner at John Brigson, the old man they have hired to help with the harvest:

> *Chris heard him rummage in their room, and then he came down, he was fully dressed, his dark face heavy and stranger than ever, Chrisstared at him Where are you going? and he snapped To Aberdeen, if you'd like to know, and off he went. He had never spoken to her like that - he was EWAN, hers! ... She stood at the window, dazed, looking after him, so strange she must then have looked that little Ewan ran to her, Mother, mother! and she picked him up and soothed him and the two of them stood and watched Ewan Tavendale out of sight on the bright Spring road. It seemed to Chris he had hated her in that minute when he looked at her in the kitchen, she went through the day with a twist of sickness about her heart (211).*

Figure 3. One of the most famous English recruiting posters from the First World War.

In the propaganda posters, the young father's love of his wife and children, and their earnest entreaty that he must go, compels him to enlist, and he leaves with the other men of his community. Ewan's departure inverts every aspect of this scene. Chris and her son do not know the reason for Ewan's departure, and do not want him to leave. He is not motivated by a desire to protect his family, or anybody else, and he leaves alone. The decision to enlist is presented as selfish, a sign of Ewan's insecurity and lack of mastery over his self-image. When the pressure of propaganda and the gossip of townsfolk become strong enough, Ewan puts an artificially constructed self-image before his own desires and the needs of his family. Ewan later explains in a letter how *«he'd grown sick of it all, folk laughing and sneering at him for a coward, Mutch and Munro aye girding at him»* (213). Ewan's reasons for enlisting have nothing to do with the facts of the war, which are divorced from the reality of Kinraddie and unknown to Ewan. He has essentially been like Rob, an objector to the war, with the difference that he objects because he doesn't see that the war has anything to do with him and his life, whereas Rob has political - not religious - objections. Ewan eventually sees

himself as a soldier by constructing a fantasy self out of propaganda and social pressure, and so he enlists. His initial objection was not founded in convictions. Though there had been a subtle but perceptible change in Ewan as the war propaganda worked its way into his unconscious mind, he is so changed when he returns after a few months of training as to be unrecognizable. Ewan's return and the heartbreak it causes Chris constitute the emotional climax of the novel. Gibbon presents the English culture that takes root in Scotland as a result of the war as homogenizing and vulgar; it is not even English culture, really, but English army culture.[xxi] Military culture alone is what destroys Ewan's once placid demeanor, not the experience of war, as he has not yet been abroad. When he returns to Blawearie he shows nothing but contempt and disrespect for Chris, their son Ewan, and the town of Kinraddie. He brags to Chris about the prostitutes he's slept with and he is continuously drunk. It is not the physical destruction or trauma of combat that have brought about this fantastic change, but military training. When Chris gets the report that Ewan has died in combat, she mourns the man he was before he left for the war, the Scottish farmer who was tied to the land.

Chris eventually learns, though, that Ewan did not die as a «hero». After facing combat Ewan realizes that his relation to the war is arbitrary and externally constructed, and he is recalled to himself. Gibbon presents Ewan's entire tryst with the military as a fugue state from which he awakens suddenly in a trench in France. When Chae comes home again on leave, he explains to Chris that Ewan had been shot as a deserter. Gibbon presents this sudden desertion as a return to the sanity of his position towards the war before he was influenced by propaganda and the insinuations of nationalists like Mutch and Munro. Chae recounts to Chris that he asked Ewan why he deserted when there was no possibility he could get away:

> *And Ewan looked at him and shook his head, It was the wind that came with the sun, I minded Blawearie, I seemed to waken up smelling that smell. And I couldn't believe it was me that stood in the trench, it was just daft to be there. So I turned and got out of it.*
> *In a flash it had come on him, he had wakened up, he was daft and a fool to be there; and, like somebody minding things done in a coarse wild dream there had flashed on him memory of Chris at Blawearie and his last days there, mad and mad he had been, he had treated her as a*

[xxi] Gibbon points out that the old songs of Scotland, primarily sung by Long Rob of the Mill throughout the novel, have been replaced by English war songs, particularly the ubiquitous «Tip- «Tipperary» (p. 231).

> *devil might, he had tried to hurt her and maul her, trying in the nightmare to waken, to make her waken him up; and now in the blink of sun he saw her face as last he'd seen it while she quivered away from his taunts. He knew he had lost her, she'd never be his again, he'd known it in the moment he clambered back from the trenches; but he knew he'd be a coward if he didn't try though all hope was past (237-8).*

Ewan's responses to the war, from his indifference to his suddenly signing up, his subsequent abuse of Chris, and his eventual re-awakening to himself, reflect the dual nature of his relation to local Scottish culture and the larger state. Because Chris is such an overt symbol of Scotland, Ewan's realization that he has lost her can be read as a not-too-subtle suggestion that, in following English propaganda into what has become an expeditionary war for profit, Ewan, and thousands like him, have lost their cultural identification. Gibbon never presents Ewan as a particularly complicated or deep person. Chris is initially skeptical about whether they would make a good match because he lacks any intellectual curiosity. But Ewan is dedicated to the land, and dedicated to Chris, at least before the war breaks out, and he evinces no confusion about his identity. In his personal relation to the land and his family and community, Ewan has all that he wants or needs and is perfectly reconciled to his life at Blawearie. When the war breaks in, however, Ewan demonstrates what an easily governable subject he actually is, and how weak the self he had constructed was in the face of a nationalist injunction. His perception of himself, going through the motions of mocking and abusing Chris as if in a dream from which he hopes to awaken, demonstrates how nationalist propaganda can internally divide a subject. Ewan here, more than Chris ever was, is a split subject, recognizing in his depths (though they may not be deep) that he has put on an identity in discord with the self he has spent a lifetime unintentionally, or at least unconsciously, constructing. What wakes Ewan up is the memory of his land, which had once constituted his political and communal inclusion in Kinraddie. The sensory recollection of Blawearie's smell as a signifier of social identity overpowers the merely abstract notions of character and state obligation presented by propaganda and social pressure. He remembers his more concrete familial and communal obligations as «Blawearie man», responsibilities that spring from the land. His animalistic behavior toward Chris derived from his abdication of those responsibilities in favor of a political relation to a sovereign that, for imperialist and capitalist gain, exposes him to death. When he realizes this, he is already metaphorically buried in the trench in France, and buried in France is where he will remain.

Ewan is thus the opposite of Long Rob, who is so sure of the identity he has self-consciously built that he is able to resist the most direct physical and violent injunctions of state power from above. As Rob tells Chae, joining the army would be the easy way out of his predicament, and the cowardly way. Likewise, when Ewan «awakens» he feels it would be cowardly not to desert. Rob's dedication to his personal code of conduct is too strong for him to break. One of the text's tragedies is that Rob's powers of resistance, although built on the strongest possible psychic foundations, cannot protect him from the invasive nature of the state's superficially ambiguous injunction to enlist. When he decides to enlist after all, because his life has been ruined already, he first spends a day with Chris helping her with the farming, thereby communing with and taking his leave of the land. When he tells her he is going to enlist he makes it clear that he considers it a personal defeat. He tells Chris that «*he couldn't stay out of it longer, all the world had gone daft, and well he might go with the rest, there was neither trade nor trust for him here, or rest ever again till this War was over, if it ever ended at all*» (232). Unlike Ewan, who goes off in a fugue state, Rob remains conscious of the hypocrisy that, in a sense, he has stooped to. He is driven to it from real necessity, after seeing his village and his land «gone daft» in compliance with a sovereign command unrelated to their lives, their well-being, and the essential functioning of their rural existence. Rob has lost his humanizing inclusion in the community and enlists out of resignation to the animal state of corporeality to which he has been reduced.

The bleak ending of *Sunset Song* is tempered in two important and inter-related communal events. First, the community experiences two weddings in the aftermath of the war, and both contain the promise of a better future for Kinraddie's poor. First, the most Anglophilic and capitalist resident of the village, Gordon of Upperhill, who takes pride in having «*broke up the Ploughman's Union*» suffers the indignity of his daughter Maggie Jean marrying a socialist doctor and embarking on a mission to organize Kinraddie's farm servants. Then, the widowed Chris also marries a newcomer to the village, the minister Robert Colquhoun, who preaches a moderate kind of socialism and pacifism.

The uncertain future thus has advocates who will fight for a form of political inclusion not predicated on obedience to propagandistic myths of character. The past is also secured in the form of the war monument that Chris and her new husband create to commemorate Chae, Rob, Ewan, and James Leslie. Rather than constructing a typically celebratory monument and placing it in the middle of the town, to reaffirm the community's

commitment to the nobility and necessity of violent sacrifice, they etch a simple inscription in one of Blawearie's Standing Stones, the reminder of the nation's deep past. Most of the villagers object to this austere memorial, and they are made uncomfortable by the new minister's speech, which emphasizes that the lives and the culture these men represented, including its forms of political inclusion and its primal connection to the land, are as irrevocably a part of Scotland's lost past as the Druids.

WORKS CITED

Barker, Pat. *The Eye in the Door*. London: Penguin, 1994.

The C. O.'s Hansard, Report XLIV, Imperial War Museum, London.

Crawford, Tom. *Introduction*. In *Sunset Song,* Lewis Grassic Gibbon, Edinburgh: Canongate Classics, 1988.

Defence of the Realm Manual. Statutes Great Britain. Laws, Alexander Pulling. Public Domain.

Ford, Ford Madox. *England and the English,* ed. Sara Haslam. Manchester: Caracanet, 2003.

Gibbon, Lewis Grassic. *Sunset Song*. Edinburgh: Canongate Classics, 1988.

-----. *A Scots Quair*. London: Polygon, 2007.

Hardy, Thomas. *Tess of the D'Urbervilles*. Norton Critical Edition, ed. Scott Elledge. New York: W. W. Norton, 1991.

Hart, Matthew. *Nations of Nothing but Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Johnson, David. «Lewis Grassic Gibbon, *Sunset Song*». In *Aestheticism and Modernism,* eds. Richard Danson Brown and Suman Gupta, New York: Routledge, 2005.

Schama, Simon. *A History of Britain Volume III*, *A History of Britain. Volume III: The Fate of Empire*. London: Miramax Books, 2002.

Schoene, Berthold. «Cosmopolitan Scots». *Scottish Studies Review*, 2008 Autumn; 9, 2. 71-92.

«I SUPPOSE EVERYTHING'LL GO ON MUCH THE SAME»: CHRISTOPHER ISHERWOOD, LA RICERCA DEL PADRE E LA MEMORIA DELLA GRANDE GUERRA

MARIO FARAONE

> *May 2nd, 1915. I have had no letter from you yet. The weather has turned much colder with a high wind and I am afraid it is inclined to rain which will make it very unpleasant. I rather expect we are going into the trenches tomorrow, as the battalions which are there now have been in fourteen days. I am wondering so much where you all are […]. We seem to be so cut off here from all the news. It is very quiet today and there are no sounds of battles and less shelling going on.*
>
> Christopher Isherwood, *Kathleen & Frank* (1971).[i]

---

[i] Christopher Isherwood, *Kathleen and Frank*, New York, Simon and Schuster, 1971, p. 457. Ogni successivo riferimento sarà a questa edizione, tramite l'acronimo *KF* seguito dal numero di pagina.

I

Non c'è alcun dubbio che la Grande Guerra abbia rappresentato un fenomeno epocale. Anche se non tutti sono concordi che sia stato l'evento che ha posto fine all'affascinante e tanto decantata *Belle Époque*, è però certo che i colpi di pistola sparati dall'attivista politico serbo-bosniaco Gavrilo Princip a Sarajevo, oltre a porre fine alla vita dell'arciduca Francesco Ferdinando - erede al trono dell'Impero Austro-ungarico - e a quella di Sofia Chotek - duchessa di Hohenberg e sua consorte - hanno concluso un lungo periodo di tregua tra le varie potenze europee, durato perlomeno dalla conclusione della Guerra Franco-Prussiana del 1870-1871 e del conseguente Trattato di Francoforte.[ii] In tutte le nazioni che prendono parte al conflitto, le generazioni nate dopo il 1870 vengono tutte coinvolte nel conflitto,[iii]

[ii] Ricorro al termine «tregua» perché ritengo che non si possa parlare di una vera e propria pace. Infatti, gli appetiti imperialistici e i mai sopiti desideri di controllo egemonico del continente e del mondo intero costellano con frequenza sempre maggiore il quarantennio in esame. Ad esempio, vanno letti in quest'ottica una serie di «incidenti» e «crisi» che intervengono tra Germania, Inghil-Inghilterra e Francia. Il cosiddetto «Incidente di Tangeri» (o Prima Crisi Marocchina, 1905-1906), è causato il 31 marzo 1905 dalla visita del Kaiser Guglielmo II di Germania al Sultano Abdelaziz di Marocco, un incontro nel corso del quale il Kaiser dichiara di sostenere apertamente i diritti di sovranità del Sultano consigliandogli di affrancarsi dal controllo politico e militare della Francia, ingerendo quindi nella sfera di controllo francese che teme che vengano compromessi i suoi molti interessi nell'area. Il risultato è una forte tensione che rischia di sfociare in un conflitto armato visto che la Francia schiera truppe ai confini con la Germania, e la divergenza viene parzialmente appianata nella Conferenza di Algeciras (16 gennaio - 7 aprile 1906), dove la Germania riceve solo il sostegno dell'Austria-Ungheria, deve riconoscere che l'Intesa franco-britannica è internazionalmente più influente e ritira le proprie richieste. Ma è solo il primo tempo e la partita riprende cinque anni dopo, nel 1911, con la «Crisi di Agadir» (o Seconda Crisi Marocchina, 1911-1912). Il Kaiser, umiliato nella situazione precedente, prende a pretesto un oggettivamente cospicuo rafforzamento delle truppe francesi in Marocco nell'aprile 1911 per aiutare il Sultano Abdelhafid a stroncare una rivolta contro di lui, e agli inizi di luglio invia la cannoniera SMS Panther nel porto di Agadir, con il pretesto di salvaguardare gli interessi commerciali tedeschi in Marocco. Ancora una volta la Francia è sostenuta dall'Inghilterra e, nel successivo Trattato di Fez (30 marzo 1912) la Germania deve riconoscere la maggiore influenza politica francese in Marocco, in cambio di concessioni coloniali nell'Africa sub-sahariana. Ma molti altri sono gli episodi di crescente tensione politica e militare tra gli imperi europei, come la Crisi di Bosnia (1908-1909), la Guerra Italo-Turca (1911-1912) e le Guerre Balcaniche (1912-1913). Un testo eccellente su questi eventi è senz'altro quello di Margaret MacMillan, *The War that Ended Peace: The Road to 1914*, London and New York, Random House, 2013.

[iii] Per quanto riguarda l'Italia, ad esempio, la chiamata alle armi coinvolge ben 25 classi di leva, dalla 1874 alla 1899, l'ultima, composta da ragazzi non ancora maggiorenni, necessaria dopo la disfat-disfatta di Caporetto nel novembre 1917, per riorganizzare e ricostituire l'esercito che nell'estate

subendone traumi e dolori, e pagando pesantemente in prima persona, spesso con menomazioni, invalidità, sconvolgimenti mentali, che nei decenni successivi segnano in modo incisivo la vita collettiva dell'intero continente. Anche le generazioni nate dopo il volgere del secolo - dal 1900 al 1908 per limitarci a un periodo circoscritto, e comunque centrale alle finalità di questo studio - vengono coinvolte dal conflitto, ma per un motivo diametricalmente opposto. Abbastanza adulti da comprendere quello che sta accadendo sui vari teatri di guerra, troppo giovani per potervi farne parte, i nati di queste generazione sono gli ultimi «*figli del sole*», come sono stati definiti da Martin Green,[iv] un sole che si sta spegnendo e che dopo il buio della Grande Guerra, li avvolgerà nelle tenebre del ventennio che li precipiterà nell'ancora più aberrante esperienza della Seconda guerra mondiale.

Nel Regno Unito, l'esistenza della guerra e l'impossibilità di potervi partecipare per «fare la propria parte» sono esperienze importanti che segnano la vita di moltissimi giovani, e che compaiono con assiduità negli scritti autobiografici, memorialistici, narrativi e poetici di quanti di loro intraprendono la carriera letteraria. E, in questo senso, il periodo è decisamente fortunato, prolifico di giovani menti brillanti che scaleranno le vette del successo nei successivi decenni. Basti pensare che nel 1903 nascono George Orwell, Edward Upward, John Wyndham, Cyril Connolly ed Evelyn Waugh; nel 1904 Christopher Isherwood, Cecil Beaton e Cecil Day-Lewis; nel 1905 Geoffrey Grigson, Anthony Powell e Rex Warner; nel 1906 A. J. P. Taylor, John Betjeman e James Hadley Chase; nel 1907 W. H. Auden, Louis MacNeice, Anthony Blunt e Christopher Caudwell; nel 1908 Julian Heward Bell; e nel 1909 Stephen Spender. In generale, sono figli della media e alta borghesia, con buone possibilità economiche che permettono loro di studiare in istituzioni di prestigio, o comunque di buon livello. La buona, e in alcuni casi eccellente, erudizione conferisce un elevato spessore qualitativo ai loro scritti, che in molti casi rappresentano importanti testimonianze della memoria della Grande Guerra non solo come esperienza individuale, ma anche come percezione collettiva di una intera società.

Questo studio si concentra soprattutto su Christopher Isherwood, scrittore che in modo molto personale e innovativo ha contribuito in modo decisamente sperimentale e vali-

---

successiva avrebbe riconquistato le posizioni perse e vinto la conclusiva battaglia di Vittorio Veneto. A questo proposito cfr. Piero Melograni, *Storia politica della Grande Guerra, 1915-1918*, Bari, Laterza, 1969.

[iv] Martin Green, *Children of the Sun: A Narrative of «Decadence» in England After 1918*, London, Constable, 1977.

do alla crescita della letteratura di lingua inglese, in particolare alla forma del romanzo.[v] Amico sin dall'infanzia e per tutta la vita di Edward Upward, Isherwood ha con lui contatti letterari e culturali continui, e frequenti collaborazioni come nel caso della *fantasy* narrativa di Mortmere, dove il tema della Grande Guerra compare spesso. Soprattutto nel periodo *entre-deux-guerres* i due autori condividono gli anni scolastici e universitari formativi, e con assiduità si consultano vicendevolmente per scambiarsi consigli e suggerimenti su teorie e tecniche narrative, pratica che per entrambi risulta di grande importanza e che è attestata da numerosi diari tenuti con costanza e da un voluminoso corpus di lettere. Negli scritti narrativi e memorialistici di Isherwood la Grande Guerra compare in modalità diverse, ma soprattutto fino allo scoppio del secondo conflitto, è una presenza costante in grado di illustrare cambiamenti e riflessioni che dalla sfera personale e intima della perdita del padre al fronte via via coinvolgono quella collettiva e politica della società britannica dell'epoca.

II

Come recita un vecchio luogo comune, i genitori uno non se li può scegliere, certo. Ma sono comunque importanti nella vita di ogni bambino. E nel caso di Isherwood, sono entrambi importanti per la sua crescita umana, culturale e professionale, anche se per ragioni opposte: il padre per una dolorosa e traumatica prematura assenza, la madre per un'ossessiva e, a tratti oggettivamente ingombrante, presenza. Il padre è Frank Bradshaw-Isherwood, figlio di John Henry Isherwood, capofamiglia degli Isherwood di Marple Hall e Wyberslegh Hall nel Cheshire, un'agiata famiglia di *landed gentry*, classe sociale costituita da grandi e da piccoli proprietari terrieri e da piccoli ereditieri, e che rappresentava la piccola nobiltà di campagna e che aveva carattere ereditario. La famiglia Isherwood discende da John Bradshaw (1602-1659), il magistrato inglese presidente dell'Alta Corte di Giustizia incaricata da Oliver Cromwell di giudicare e condannare il sovrano Charles I durante il breve periodo della repubblica inglese verso la metà del XVII secolo. La madre è Kathleen

[v] Per un'analisi dettagliata e complessiva del canone degli scritti dell'autore, si vedano Mario Faraone, *Un uomo solo: Autobiografia e romanzo nell'opera di Christopher Isherwood*, Roma, Bulzoni, 1998; e *Il morso del cobra: Percorsi autobiografici e rinascita spirituale in Christopher Isherwood*, Roma, Sapienza Universitaria Editrice, 2012.

Machell-Smith, figlia di una famiglia di commercianti di successo. Come si vede, l'ambiente familiare è quello tipico della «*upper-middle class*», uno strato sociale pieno di vantaggi e di responsabilità, pochissimo noto in questi nostri tempi di mobilità sociale, ma estremamente importante all'inizio del Ventesimo secolo, in piena età edoardiana, periodo in cui le categorie sociali di classe, lignaggio e censo sono codificate, per nulla elastiche e profondamente determinanti nei confronti dell'educazione e della crescita dei figli.

In questo, Isherwood condivide ambito sociale e censo con moltissimi altri ragazzi della sua generazione, e perlomeno certamente con Edward Upward, W. H. Auden e Stephen Spender, colleghi scrittori e amici con i quali formerà il nucleo storico della cosiddetta «Auden Generation».[vi] La maggior parte di loro condivide anche esperienze personali come frequentare istituzioni scolastiche di un certo livello, magari trovandosi negli stessi anni nella stessa scuola, come per esempio accade a Isherwood che conosce Auden alla Preparatory School di St. Edmund, e poi incontra Upward alla Public School di Repton. L'ambiente familiare personale, quello dei Bradshaw-Isherwood e Machell-Smith, è inoltre propizio alla formazione dello scrittore perché gli interessi culturali e artistici vengono incoraggiati e curati, e inculcati nei figli: sia il padre che la madre sono infatti amanti delle arti sceniche, dell'opera, del teatro e, in seguito, sempre di più del cinematografo, che all'inizio del XX secolo sta crescendo e proponendosi come forma artistica legittima e creativa. Isherwood inizia prestissimo a frequentare il mondo delle arti, e infatti ha la sua prima esperienza teatrale nel dicembre del 1911 e si reca per la prima volta al cinematografo con i genitori già nel settembre del 1912: sono due esperienze significative che, accanto ad altre contemporanee, lasciano un marchio indelebile nella fantasia e nella creatività del bambino.[vii] Appartenere suo malgrado alla classe dirigente determina di continuo la vita e

[vi] Il primo a definire in questo modo la generazione dei giovani scrittori nati all'alba del XX secolo e divenuti celebri come «trentisti» è stato Samuel Hynes, *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*, London, Bodley Head, 1978.

[vii] Infatti Frank crede in un certo tipo di educazione personalizzata e precoce e, per aiutare Christopher a imparare a leggere, «produce» in maniera artigianale un giornale illustrato con tiratura giornaliera «The Toy-Drawer Times», che accompagnerà gli sforzi del bambino per quattro lunghi anni, sino all'inizio della scuola vera e propria. Inoltre Christopher si diletta a lungo con teatrini meccanici, giocattoli e statuette cinesi in un piccolo palcoscenico costruitogli dallo stesso Frank e rappresenta spesso, in occasioni sociali, commedie e tragedie, giungendo a mettere «in cartellone» intere settimane shakespeariane. Cfr. Jonathan Fryer, *Isherwood: A Biography of Christopher Isherwood,* London, New English Library, 1977, pp. 30-3. Per uno studio approfondito del rapporto di Isherwood con le arti sceniche, soprattutto in relazione con la sua successive attività di sceneggiato-

i rapporti sociali, influenza fortemente e condiziona l'opera letteraria di Isherwood, in bilico continuo tra accettazione/rifiuto prima e superamento poi di questa situazione e delle figure fondamentali che nei primi anni di vita incidono profondamente sulla sua personalità.

Ma quello che Isherwood non condivide con la maggior parte dei coetanei della «Auden generation» è un lutto familiare estremamente traumatico, *il* lutto familiare *par excellence* di questo periodo storico: la perdita del padre caduto al fronte nella Grande Guerra. Il trauma risale al maggio del 1915, quando Isherwood ha poco più di dieci anni, ed è raggiunto a scuola dalla ferale notizia. Per i bimbi della classe sociale di Isherwood nel periodo edoardiano, «andare a scuola» è una tradizione rigidissima, costellata di usi e regole ben codificate. La sua formazione scolastica avviene presso la St. Edmund's Boarding-School di Hindhead, nel Surrey, gestita da Cyril «Ciddy» e Rosa Morgan-Brown, parenti alla lontana del padre Frank e, anche in questo caso, si tratta di una esperienza determinante, in una tipica istituzione della «*upper-middle class*». Con un indirizzo di studi principalmente classico-umanistico, St. Edmund è una scuola improntata alla conservazione ed esaltazione di quei valori che sono alla base stessa della società edoardiana. L'intero periodo della sua permanenza a St. Edmund, dal 1 maggio del 1914 al 19 dicembre del 1918, coincide con il travaglio umano - individuale e sociale - della Grande Guerra, vissuto e sofferto dall'Europa intera. Frank, è militare di carriera, inquadrato con il grado di maggiore nel 2° battaglione dello York and Lancaster Regiment, mobilizzato il 4 agosto 1914 - il giorno stesso dello scoppio del conflitto - comandato per addestramento a Cambridge e, il 7 settembre 1914, inviato sul Fronte Occidentale. Il 27 aprile 1915 viene promosso tenente colonnello, posto al comando del 1° Battaglione, e inviato nella zona di Ypres, settore estremamente complesso e continuamente esposto al fuoco d'artiglieria e ai furiosi attacchi della fanteria tedesca. Nel corso della Seconda Battaglia di Ypres (22 aprile - 25 maggio 1915) viene dapprima dichiarato ferito e la famiglia avvisata il 12 maggio del 1915 con un telegramma del War Office, poi ritenuto disperso e infine dichiarato ufficialmente morto già dall'8 maggio, nel corso dello scontro tenutosi a Frezenberg.

---

re per il cinema, si veda Mario Faraone, «"The Emperor and the Clown": Immagini di attori, registi e sceneggiatori in *Prater Violet*», in *Il romanzo dell'attore*, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 163-81.

La tragedia, di per sé già intensa, assume connotati ancora più angoscianti per la grottesca dinamica con cui la famiglia ne viene conoscenza, una dinamica farraginosa e piena di contraddizioni molto frequente all'epoca. Infatti, Kathleen viene a capo della reale situazione e della perdita del marito solo dopo una lunga ricerca, un estenuante scambio epistolare con le autorità militari e una progressiva e angosciante consapevolezza del tragico evento: una trafila dolorosa e inquietante, che all'epoca è pratica comune per molte famiglie che perdono i propri cari sui campi di battaglia, uno stillicidio di speranze e delusioni che producono «*a terribly sad time while it grew gradually darker, with all the signs less and less hopefull*», come afferma Mr. R. B. Robertson, un amico di famiglia in una lettera del 9 luglio 1915 a Kathleen (*KF* 473).

La perdita di Frank finisce per condizionare enormemente la vita di Kathleen. Scrivendo *Kathleen and Frank* (1971), biografia dei genitori, Isherwood recupera i diari della madre e i diari e le lettere del padre, soprattutto quelle dal fronte di guerra, un corpus formidabile ed estremamente importante per ricostruire l'esperienza tragica e luttuosa di circa sessant'anni prima. Kathleen è meticolosa nell'annotare il flusso caotico e contraddittorio di informazioni provenienti da fonti più o meno affidabili (fonti ufficiali, soldati del battaglione del marito, operatori della Croce Rossa, amici più o meno influenti che possono fare pressione sulle istituzioni affinché la ricerca continui), e il conseguente subbuglio emozionale di speranze e delusioni. Un racconto che inizia il 12 maggio, data del telegramma che afferma «*Lt Col F. E. B. Isherwood York Lancaster Regt reported wounded 9th May nature and degree not stated Secy War Office*» (*KF* 462), e che termina il 24 giugno nel modo più tragico:

> *June 24. [...] In the evening came a terrible letter from Arlington St, The British Red Cross and Order of St John: «We much regret to say that according to the Geneva list of June 12th received here on the 23rd inst., it is intimated that a disc was found on a dead soldier close to Frezenberg early in may with the following inscription on it: - Isherwood. F. E. B. Y & L Regiment, Siche 5. C. of E. We greatly fear this disc may have belonged to Col. Isherwood. Yours faithfully, Louis Mallet». ... and so passes hope and life. (KF 470-1)*

Come si è detto, in questo periodo Isherwood si trova a St. Edmund. Il suo inserimento nell'istituzione è all'inizio un po' complicato e faticoso, anche a causa della lontananza sia dal padre che si trova al fronte, sia dalla madre che rimane a casa e prova un certo fastidio per aver dovuto dopo lunga scelta accettare St. Edmund come «*boarding school*» per Chri-

stopher, scuola verso la quale nutre più di una riserva, soprattutto dovute al suo acuto e atavico senso di superiorità classista nei confronti degli insegnanti che la dirigono. Quando Isherwood arriva a St. Edmund il 1 maggio del 1914, trova un telegramma di auguri e una lettera di benvenuto del padre, che nel frattempo si trova con il suo reggimento a Limerick in Irlanda, dove si è trasferito con la famiglia sin dal 1911. Telegramma e lettera sono una prassi istituzionale del rapporto genitore-figlio nel periodo edoardiano, ma qualche giorno dopo Isherwood riceve un'altra lettera dal padre, questa decisamente più importante per illustrare la vitalità del sentimento che li lega, aldilà delle consuetudini sociali dell'epoca:

> *My dear Boy, I was very glad to see your letter, and to find that you were «fairly happy» at school I think that is as much as you can expert for the first few days at any rate and when you get to know everyone better I expect you will find them very nice. I rather feel for you about the cricket. I always found it very dull. However it is a fine healthy game and you will have to play it as Doctor Candy said so. I advise you to try, and get as good at it as you can, and that will make it more interesting. Football is much better fun though I never really liked that till I was about forty, and too old to play much. Are you going to send me some photos of the flying to develop? Capt. Burdett is going to the flying school next week and hopes to get into the Flying Corps. With much love as always your affectionate father.*[viii]

La corrispondenza tra Frank e Christopher è un elemento importante ai fini della nostra analisi.[ix] Ricevere lettere dal padre che dal settembre 1914 è al fronte, rafforza la presenza della guerra nella quotidiana vita scolastica del ragazzo. Ma non si deve credere che Isherwood sia spaventato dalle parole del padre, anzi. Le lettere di Frank hanno sempre un tono allegro e gioviale, sono piene di parole dolci e affettuose, certo conformi con il registro linguistico tipico del borghese edoardiano. Tra i riferimenti diretti alla guerra, nella lettera dell'11 aprile 1915 per esempio, ci sono senz'altro parole di apprezzamento estetico e non bellico nei riguardi dei cannoni che sparano contro gli aeroplani tedeschi, e nei riguardi di questi che con audacia ed eroismo volano in modo da evitare di essere abbattuti:

[viii] Frank Isherwood, Letter to Christopher Isherwood, May 1914, consultabile nell'archivio cartaceo della Christopher Isherwood Foundation presso la Huntington, Los Angeles, segnatura CI 564, box 25.

[ix] Si tratta sostanzialmente di nove lettere datate dal maggio 1914 all'aprile 1915, segnatura CI 561-569, box 25.

> *April 11th, 1915. My dear Boy, I was delighted to get your letter. We had great excitement yesterday afternoon. There were lots of aeroplanes flying about over the town and the Germans opened fire on ours and you could see little white puffs of smoke all round it where the shells were bursting. Then a German aeroplane began to hover about, hoping to drop a bomb, I expect, then our guns opened fire on it and it wobbled a good deal and was I think hit in the tail but it managed to plane down into their lines. I can't think what happens to all the bullets out of the shell that are fired at the aeroplanes, they don't seem to come down into the town (KF 451).*

Frank parla anche della sua vita quotidiana nelle trincee, e afferma che passa il tempo di riposo sferruzzando a maglia, sotto lo sguardo divertito dei suoi soldati. Soprattutto nei primi mesi, le sue lettere fanno spesso riferimento a quello che diviene rapidamente un sogno di molti, se non di tutti, di coloro che si trovano al fronte: la speranza di essere a casa per Natale.

Tuttavia, il reggimento di Frank molto presto riceve il «battesimo del fuoco», tra il 20 e il 21 ottobre 1914, in un attacco a Radinghem, nel nord della Francia a sud di Armentières, nel corso del quale attacco riporta gravi perdite. Dalle lettere di Frank a Kathleen,[x] molti brani delle quali sono presenti in *Kathleen and Frank*, appare evidente che progressivamente Frank esperisce la sensazione (comune a molti soldati della Grande Guerra) di non essere traumatizzato più di tanto dagli orrori che quotidianamente vede intorno a lui, non per insensibilità o indifferenza, ma piuttosto come mezzo di auto-difesa psicologica. E come adattamento per poter sopravvivere: mano mano che le notti divengono più rigide, prende l'abitudine di avvolgere la testa in vecchi calzini, e non disdegna coprirsi con cappotti appartenuti a commilitoni caduti, i quali ormai non possono più servirsene:

> *October 22nd, 1914. The Sixth Division is right in it and we are fighting and digging day and night. It is really much less alarming than you would think, only very fatiguing and unpleasant and rather dull. [...] We got it rather hot last Sunday, as we advanced on a village rather prematurely, in fact I lost 60 killed and wounded in my company and I think if we had gone a bit slower it might have been avoided. [...] Yesterday I went out of the trenches to a farm about 300 yards back and had breakfast. The woman was living there all alone. She said she wasn't going to turn out and she was a good catholic and if she was going to be killed she was and there was an end of it. (Since writing this the farm has been shelled and burnt). (KF 417)*

[x] Nel carteggio in possesso della Christopher Isherwood Foundation, cit., sono presenti solo 18 lettere, datate dal settembre 1914 al maggio 1915, segnatura CI 543-560, box 25. Ma le date dei brani riportati in *Kathleen and Frank* sono molte di più, ed è quindi probabile che dopo il 1971 parte del carteggio Frank-Kathleen sia andato perso.

October 24th. We are still right in it. You will have seen that Sandys is wounded and missing but I am afraid there is little or no doubt that he is really dead and Bell is the same. It is all dreadful but somehow one goes on. Not that I am in the least frightened but it is all so boring and deadly and all the things I like have disappeared for the present. I feel sure that I shall see you again and I hope before long. (KF 418)

October 27th. I have got two warm coats now as I annexed the fleece-lined Burberry which poor Sandys was so proud of. However I really never felt so well as I do. I shall have to live on a diet of bully beef for the rest of my life. It suits me extraordinarily well. (KF 418)

November 9th. It is curious how little these horrors affect me. I don't seem to realize them - and in any case we haven't had any of the very awful scenes of carnage which one reads about in the papers. I am sure some of the men write as if we were in a regular inferno and we haven't been in anything of the sort. I am indeed [...] lucky in the big things of life, but I think if you are, it is entirely owing to yourself, for I am conscious of very often being extremely tiresome and wanting in [...] «reciprocity». [...] I am sorry Richard is peevish and disagreeable. Tell him from me that soldiers (and their sons) are never like that and ready to put up with any disagreeables. He is quite old enough to be impressed by that, and not old enough to know how untrue it is!! (KF 420-1)

Le ultime lettere da Frank sono dirette a Kathleen e sono scritte tra il 2 e il 6 maggio del 1915, quando a Frank è stato assegnato il commando del 1° Battaglione e inviato con urgenza nella zona di Ypres, circostanza che preoccupa non poco Kathleen,[xi] e sono lettere che, pur tentando continuamente di tranquillizzare la moglie, rivelano una situazione di costante e crescente pericolo, una posizione difficilissima da tenere, esposta al violento fuoco del nemico, e nella quale sono già caduti migliaia di fanti inglesi e un gran numero di ufficiali. Una situazione pericolosa che, come abbiamo visto, l'8 di maggio successivo si rivela fatale per Frank. Queste lettere vengono conservate da Kathleen e costituiranno un materiale formidabile per Isherwood quando negli anni Sessanta decide di rileggerle insieme ai diari della madre, e scrivere quello che diviene *Kathleen and Frank*:

May 2, 1915. I have had no letter from you yet. The weather has turned much colder with a high wind and I am afraid it is inclined to rain which will make it very unpleasant. I rather expect

[xi] Cfr. *KF* 456-7: *«May 1st, 1915. Very upset to hear from Frank that he has been given temporary command of the first Battalion which is where the violent fighting is going on. [...] May 2nd. [...] Frank reached his destination to find half the Regiment cut up. My heart sinks at the thought of him in command and just in the fighting area of the road to Paris».*

we are going into the trenches tomorrow, as the battalions which are there now have been in fourteen days. I am wondering so much where you all are and whether C[hristopher] goes back to school tomorrow. We seem to be so cut off here from all the news. It is very quiet today and there are no sounds of battles and less shelling going on. (KF 457) [xii]

May 4. My dear, I haven't been able to write to you as I have been so busy. Yesterday we moved up to support the Rifle Brigade but when we got there we weren't wanted. We got shelled a bit going up but very little damage was done. [...] Today we are in the trenches. The enemy is shelling a good bit, horrible stinking gas. The companies are holding their own all right but it is an anxious time and I shall be glad when night comes. My headquarters are back, so I am quite safe myself. (KF 458)

May 5. My dear, we are still in the thick of it. Our trenches were vey heavily shelled this morning but the artillery have now I hope stopped it and we got the situation in hand. It s a wearing time but nice to feel that one is really doing something and I like it much better than hanging about as second in command and writing letters to thank people for sending us socks. [...] (KF 458-9)

May 6. [...] We are [...] having quite a quiet day today. They gave us a bad time yesterday and the day before. One could see shells of every description bursting along the line of the trenches. Beastly gassy ones which made everyone feel ill and suffocated and it really looked as if they were all wiped out. However it appeared afterwards that there were comparatively few casualties but it made me feel very anxious. Of course I am out of it, behind. I am rather hoping we shall get relieved tonight as there are so few officers that they get very little rest and the men are all pretty tired and done. [...] The amount of lead they have poured into this unhappy bit of country in the last few weeks is astounding and the amount of damage of any military value that they have done is very small. It is rather a nice country, ridges and small woods with the poor ruined town in the middle. I am feeling quite well but shall be glad of a little sleep. The nights are not nearly long enough now to get all one wants done. (KF 459-60)

III

In una scuola come St. Edmund cadere per l'onore della patria ha un grandissimo significato: una sorta di rito accompagna la comunicazione ufficiale ai bambini della perdita di

[xii] Il riferimento a Christopher è dovuto al fatto che, mentre si trova a St. Edmund, agli inizi di marzo Isherwood contrae il morbillo ed è quindi costretto a letto, spesso con febbri molto alte. La situazione peggiora intorno a metà marzo, quando compare un inizio di polmonite. Alla fine di marzo, comunque, la situazione è decisamente migliorata, e un amico di famiglia trasporta Isher-Isherwood in automobile a Portsmouth, dove lo attende Kathleen che lo porta a Ventnor sull'Isola di Wight per un periodo di convalescenza.

qualche familiare; il segno di lutto viene portato con grande ostentazione e orgoglio; l'eroe caduto al fronte viene continuamente indicato come esempio da seguire. Sensazioni che si imprimono indelebilmente nella mente e nella coscienza dei bambini, tanto che sono ancora ben vive nel 1966 quando Isherwood ne descrive il rituale in *Exhumations*, una raccolta di suoi scritti di varia natura:

> *One important feature of our wartime school life [...] was our cult of the dead. Several boys, including myself, had lost their fathers; many of us had lost a near relative. It is untrue to say that we were callous; I think we mourned in our own barely conscious way. But the concept of Grief, as practised by adults, was almost meaningless to us. We could only understand it in terms of drama, over which we gloated, and of social prestige, which commanded our sincere respect. One boy was called out of the classroom in the middle of a lesson to be told that his brother had been killed in action. Afterwards, he described his sensations on hearing the news, to a select group of friends. «Did you blub much?» we asked him eagerly. Black crêpe armbands were worn with a grave pride. The wearer had privileges; he must not be unkindly ragged. On one occasion during a friendly, laughing scuffle, a boy's armband got torn. Immediately, he burst into tears of indignation, crying, «look what you've done, you swine!» And we let him go at once, equally shocked at this violation of taboo. Then there was a boy who pretended that his father was dead; he was unpopular and lonely, and I suppose he was desperate for some recognition. His lie was discovered of course, and our righteous fury knew no bounds (EX 170-1).*[xiii]

Qualche anno più tardi, nell'«Afterword» a *Kathleen and Frank* l'autore torna su questo rituale e sull'importanza da esso rivestita nel vivere sociale di una *public school* edoardiana negli anni della Grande Guerra. Isherwood insiste sull'aspetto psicologico che questo «gioco dei ruoli» - imposto soprattutto dagli adulti e scarsamente sentito se non superficialmente dagli adolescenti - presentava a giovani menti confuse e in formazione come quelle della sua generazione. Il culto dell'eroe è qualcosa di estremamente pesante perche le spalle di un bambino della sua età possa portarlo senza subirne conseguenze, mano mano sempre più devastanti. Perlomeno, Isherwood ha la relativa fortuna di ricevere la notizia della scomparsa del padre mentre si trova a casa convalescente, in compagnia della madre e dei parenti, ma il rituale dell'ostentazione del lutto non lo risparmia una volta tornato a St. Edmund:

[xiii] Christopher Isherwood, *Exhumations, Stories, Articles, Verses* (1966), London, Methuen, 1984, pp. 170-1. Ogni successivo riferimento sarà a questa edizione, tramite l'acronimo *EX* seguito dal numero di pagina.

> *When Christopher came back to St. Edmund's in September 1915, after his summer of convalescence, he wore a black crape band around his sleeve. He had now acquired a social status which was respected by everybody in wartime England, including the Crown, the Church and the Press; he was an Orphan of a Dead Hero. At St. Edmund's there were only two or three others who shared this distinction, and at first he was vain of it; it made you, or rather your mourning-armband, slightly sacred. (KF 501)*

L'aspetto sacrale rivestito dall'oggetto tanto nei momenti ludici quanto nello svolgimento delle attività ufficiali e didattiche della scuola, viene elevato al ruolo di feticcio nel quale identificarsi e tramite il quale essere identificabili in una massa altrimenti anonima. Isherwood precisa che sono gli stessi alunni a fare si che questo accada:

> *The band mustn't on any account be torn or even rumpled, and therefore you yourself couldn't be attacked as long as you were wearing your jacket with the band on it. This taboo had been established by the boys, not the staff. They had done it without any discussion, instinctively, for they had the psychology of primitive tribesmen and could recognize a numen when they saw one. What they couldn't understand was the grownup concept of grief as a continuing state of mind which had to be maintained, inwardly and outwardly, over a long period; to this they merely paid lipservice. (KF ibidem)*

L'esperienza personale di Isherwood è indicativa del grado di tensione e del livello di ufficialità quasi ieratica della procedura di comunicazione dell'evento luttuoso all'alunno di turno, un'esperienza che certamente segna per la vita il carattere e la psiche del bambino d'improvviso precipitato in un evento tragico, la cui portata potrà comprendere solo negli anni successivi:

> *When Christopher reappeared amongst [his schoolfellows] he was greeted with «Bad luck, Isherwood!», which was their formula of condolence and excused them from further sympathy. If Christopher, or any other bereaved boy, happened to remember his loss and was moved to shed a few tears over it, that was something he had to cope with by himself, like an attack of hiccups. If, on the other hand, he felt like ragging, all he needed to do was strip off his jacket and join in the fun; none of his schoolfellows would think this improper. (KF 501-2)*

Inoltre, sono gli stessi Cyril e Rosa, i parenti del padre che dirigono St. Edmund, a spingere continuamente il ragazzo a conformarsi alla «loro» idea di patriottismo e guerra, e

alla «loro» immagine del padre eroe caduto in battaglia per la gloria della patria. Afferma Brian Finney che

> *[Isherwood's] dead father became an heroic ideal with whom the son would be constantly compared to his disadvantage by his school teachers, as well as by his mother and the establishment at large. This subtle manipulation of the bewildered prep schoolboy's guilt feelings naturally made him begin to resent his father's memory which proved a further source of shame and guilt.*[xiv]

L'imposizione di questo mito dell'eroe, da rispettare e celebrare a ogni costo, è uno dei primi temi costanti che compare di frequente nella narrativa di Isherwood: e la reazione a questa imposizione è tale che Christopher piange di rabbia ogni volta che qualcuno a scuola indica «l'esempio» di Frank come stile di vita da seguire, sviluppando al contrario per ribellione e contrasto la figura dell'*anti-eroe*, basata soprattutto sui ricordi felici e sereni delle ore passate con il padre nell'epoca precedente la guerra. In *Kathleen and Frank*, parlando come sempre di se stesso in terza persona, Isherwood riflette sul peso morale e psicologico che questa imposizione del mito dell'eroe riveste per lui negli anni della fanciullezza: «*It was easy for this impressive adults to make a suggestible little boy feel guilty. Yet he soon started to react against his guilt. Timidly and secretly at first, but with passion, with a rage against The Others which possessed him to the marrow of his bones, he rejected against their Hero-father*» (*KF* 502). E non è solo Christopher a reagire contro questa figura mitologizzata del padre-eroe, instillata quotidianamente dall'establishment. Anche il fratello Richard, nato nel 1911 e quindi troppo piccolo per esperire del tutto la perdita del padre, percepisce comunque queste pressioni giornaliere anche ad anni di distanza, che lo portano persino a odiare un padre che di fatto non ha conosciuto quasi per nulla. In *Kathleen and Frank* Isherwood riporta una riflessione del fratello:

> *I did so hate being everlastingly reminded of him, when I was young. Everybody kept saying how perfect he was, such a hero and so good at everything. He was always held up as someone you could never hope to be worthy of, and whenever I did anything wrong I was told I was a disgrace to him. You know, I used to have a recurring nightmare that he wasn't dead after all and that he was coming back to live with us! And then I was horrified, and I wanted to run*

[xiv] Brian Finney, *Christopher Isherwood. A Critical Biography*, New York, O. U. P., 1979, p. 30.

> *away from home and hide somewhere before he arrived. I used to simply loathe him (KF ibidem).*

Ma, accanto a questo elemento importante, è bene qui ricordarne un altro che recita un ruolo altrettanto basilare nello sviluppo del carattere di Isherwood: la rabbia e la sofferenza per non aver potuto partecipare alla guerra a causa della giovane età, sentimenti questi che, come si è detto, lo accomunano a gran parte della sua generazione e che generano in moltissimi giovani del tempo insoddisfazione, frustrazione e rancore, via via diversamente incanalati a guerra finita. Ce ne parla l'autore stesso in *Lions and Shadows*:

> *We young writers of the middle twenties were all suffering, more or less subconsciously, from a feeling of shame that we hadn't been old enough to take part in the European War. The shame, I have said, was subconscious: in my case, at any rate, it was suppressed by the strictest possible censorship. Had I become aware of it and dared to bring it up to the light, to discuss it, to make it the avowed motif of my story, Lions and Shadows would have ceased to be a curiosity for the psycho-analyst and become, instead, a genuine, perhaps a valuable, work of art. But I didn't. And thousands of others didn't either. (LS 74-5)* [xv]

Si tratta di un sentimento condiviso da molti coetanei. Per esempio, nel 1940 Henry Green afferma: «*I was born [...] in 1905, three years after one war and nine before another, too late for both. But not too late for the war which seems to be coming upon us now and that is a reason to put down what comes to mind before one is killed, and surely it would be asking much to pretend one had a chance to live*».[xvi] Il senso di inutilità e di vivere al margine di un grande evento

[xv] Christopher Isherwood, *Lions and Shadows. An Education in the Twenties* London, Hogarth Press, 1938, London, Methuen & Co, 1953, pp. 74-5. Nel corso della sua carriera Isherwood scrive quattro «autobiografie romanzate» e nove «romanzi autobiografici», e in un modo o nell'altro al centro di queste opere ci sono la vita, i sentimenti, le esperienze e le conoscenze dell'autore, seppure di volta in volta con differenti gradi di corrispondenza con la realtà dei fatti. *Lions and Sha-Shadows*, come si arguisce dal sottotitolo, racconta il periodo vissuto dall'autore negli anni Venti, dagli anni in cui frequenta la public school di Repton fino alla decisione di partire per Berlino. Ogni successivo riferimento sarà a questa edizione, tramite l'acronimo *LS* seguito dal numero di pagina.

[xvi] Henry Green, *Pack My Bag. A Self-Portrait*, (1940) London Vintage, 2000, p. 1. Henry Green è il *nom de plume* di Henry Vincent Yorke (1905-1973), scrittore inglese, autore di diversi romanzi di gran spessore, tra i quali certamente si annoverano *Living* (1929), *Party Going* (1939) e *Loving* (1945). La guerra avvenuta tre anni prima della sua nascita e a cui allude Green è la Seconda Guerra Anglo-

storico al quale per età anagrafica non è possibile prendere parte, con tutte le frustrazioni e angosce che questo «rifiuto» comporta, è una percezione comune a molti, ma non è appannaggio solo del mondo maschile. Per esempio, Elizabeth Bowen nel 1934 racconta i suoi anni scolastici passati alla Down House School nel villaggio di Downe, Kent, ora parte del London Borough of Bromley, è riflette sullo scoppio della guerra come un evento si percepito, ma rimasto decisamente sullo sfondo del periodo ivi trascorso:

> *I first went to this school in September 1914. [...] The war having well outlasted my schooldays, I cannot imagine a girl's school without a war. The moral stress was appalling. We grew up under the intolerable obligation of being fought for, and could not fall short in character without recollecting that men were dying for us. [...] The war dwarfed us and made us morally uncomfortable, and we could see no reason why it should ever stop. It was clear, however, that someone must have desired it, or it would not have begun. [...] I do not remember ever discussing the war among ourselves at school. Possibly some of the girls may have done so, but I had a sense of inferiority owing to having no brothers and not taking in a daily paper. [...] If a girl's brother were killed or wounded we were all too much embarrassed to speak of it. Though death became familiar, it never became less awkward: if heroic feeling ran low in us I think this was because the whole world's behaviour seemed to be travestying our own: everywhere, everyone was behaving as we were all, at our ages, most anxious not to behave. Things were being written and said constantly that would have damned any one of us: the world seemed to be bound up in a tragic attack of adolescence and there seemed no reason why we should ever grow up, since moderation in behaviour became impossible. So we became in contradistinction violently precious, martyrized by our own good taste. Our morbidity was ingrowing. I cannot, either, remember discussing men.*[xvii]

In altre parole, nella generazione dei giovani nati tra il 1902 e il 1905, durante gli anni della Grande Guerra prende vita, cresce e si radica la volontà di partecipare all'evento bellico, di compiere il proprio dovere, di fare la propria parte, volontà frustrata e ostacolata dalla troppo giovane età; e quando Isherwood diventa maggiorenne, la guerra finisce, la-

---

Boera (1899-1902), terminata con la vittoria dell'impero britannico e con il Trattato di Vereeniging (31 maggio 1902).

[xvii] Elizabeth Bowen, «The Mulberry Tree [Downe House]», pp. 37-51 in *The Old School. Essays by Divers Hands* (1934), a cura di Graham Greene, Oxford, O. U. P., 1984, pp. 41-4. Elizabeth Bowen (1899-1973), autrice irlandese di romanzi e racconti. Alcune delle sue opera di maggior spessore sono legate alla Guerra, ma non alla Prima bensì alla seconda Guerra mondiale: infatti, in *The Demon Lover and Other Stories* (1945) e *The Heat of the Day* (1948) descrive con grande incisività la vita dei cittadini nella Londra bersaglio dei bombardamenti nazisti.

sciando lui e molti suoi coetanei con l'amaro in bocca e con un generale senso di incapacità e fallimento. Come afferma Hena Maes-Jelinek:

> *The impact of the War on the younger generations is a major theme in the satire and social comedy of the Twenties and Thirties. These interpret the young people's disenchantment and cynicism, and render the atmosphere of forced gaiety and anxiety which prevailed in the post-war decade. The young were eager for life and wanted to be free of the old restraints. The break between old and young, which was one cause among others of the deterioration of the community spirit, resulted from the young people's contempt for the inadequacy of the established rules of conduct and way of life. They also accused the old of having mismanaged the War, of having resorted to moral blackmail by instilling into them false concepts of patriotism and heroism; indirectly, they accused the old of being responsible for the one million dead and the two million wounded of the British Empire.*[xviii]

In questa situazione di scontro frontale con la generazione passatista, i ragazzi nati all'alba del nuovo secolo spesso vedono il Mito del «Padre Soldato Eroe Morto» con malcelato fastidio, se non addirittura con aperta ostilità. Con abbondante uso di prosa retorica le conferenze e i sermoni tenuti a scuola, ovviamente anche a St. Edmund, spingono nella direzione celebrativa e glorificante del martire che si è sacrificato per la patria, laddove è soprattutto la dimensione umana e la sfera familiare che questi ragazzi vorrebbero conservare e recuperare. Ovviamente, anche Isherwood non è esente da questo bisogno. Certo, il senso di rifiuto non è immediato, la prima tappa è lo spaesamento: «*At the time Isherwood felt confused, resentful, scared and guilt-ridden. The father he had known, admired and loved had been turned into an heroic abstraction of unattainable perfection. If his father was willing to lay down his life for his country, the least his son could do, the older generation reiterated, was to comply with their codes of conduct*».[xix] Lo sconcerto e il dolore per la perdita del padre devono essere stati molto intensi e avere influito negativamente sulla resa scolastica di Isherwood, come si arguisce da alcuni brani dei diari di Kathleen: «*November 29th, 1915. Had to write a "heavy" letter to Christopher, whose half-term report spoke of inattention and not taking enough interest in some of the subjects, also a complacence on his part!*» (*KF* 480). Nel bambino ben presto si sviluppa un sentimento di gelosia nei confronti del proprio ricordo del padre, del quale tutti sembrano volersene appropriare per sconvolgerlo e trasformarlo secondo i ca-

---

[xviii] Cfr. Hena Maes-Jelinek, *Criticism of Society in the English Novel Between the Wars,* Paris, Societè D'Editions «La Belle Lettres»,1970, p. 10.

[xix] B. Finney, *Christopher Isherwood. A Critical Biography*, cit., p. 30.

noni etici e morali dell'epoca. Il rapporto tra Isherwood e Frank appare ambivalente: da un lato l'amore filiale e l'ottimo ricordo del bel tempo passato assieme, dall'altro odio verso la figura eroica continuamente imposta dall'establishment e da Kathleen. Lisa Schwerdt afferma che

> *The public school ethos and Victorian morality embodied at St Edmund's turned Frank into a distant paragonof heroism whom the masters constantly held up as a standard against which young Isherwood should judge himself. Internal crises arose as he attempted to reconcile pleasant remembrances of his father with the demands made upon him by the schools authoritarians in memory of his father. This conflict [...] he attempted to resolve by casting Frank as an anti-hero, one quite different from the despised adults who glorified him [...].*[xx]

L'ideazione, progettazione e creazione di un ruolo diverso per il padre è uno dei primissimi esempi dell'abilità di Isherwood di creare personaggi narrativi partendo da esempi reali poi trasformandoli in base all'esigenze pratiche e artistiche della sua narrazione.[xxi] Con il passare dei mesi, il carattere di Isherwood reagisce a queste pressioni con posizioni sempre più contrarie e ribelli. Isherwood non tollera il «Frank-eroe glorioso, esempio da seguire», ma vuole il «Frank-padre buono e ben disposto» che ha perduto troppo presto. E per conseguire o preservare il secondo, è necessario rifiutare recisamente chi cerca di imporre il primo, ovvero l'intero Establishment culturale, sociale e religioso. A questo proposito, Jonathan Fryer è dell'idea che

> *Frank's posthumous role in Christopher's consciousness did not fade with time. Instead it grew in the boy's formative years, becoming a source of great mental conflict. Gradually he devel-*

[xx] Lisa M. Schwerdt, *Isherwood's Fiction: The Self and the Technique*, Basingstoke, Macmillan, 1989.

[xxi] La propensione alla trasformazione e all'arricchimento è sempre stata una delle armi narrative più efficaci nell'arte di Isherwood. Per esempio, si veda cosa risponde in merito a George Wickes che gli chiede sulla natura dei brani del diario che compare in «Waldemar», terzo episodio del romanzo *Down There on a River* (1962), episodio ambientato durante l'angosciante periodo della Crisi di Monaco, fra il settembre e l'ottobre del 1938.Cfr. George Wickes, «An Interview with Christopher Isherwood», *Shenandoah*, XVI, 3, 1965, p. 131:

Wickes: That diary about the Munich crisis must have been written at the time!

Isherwood: That's right. That is an absolutely authentic diary - I mean the basis of it is. On the other hand, you'd be astounded at how much of this is invented. If I can only have one little fact, then I start inventing [...] actually, I was putting into it many other times of great anxiety, many of the post-war crisis and things that other people have said to me they felt about such crisis.

> *oped an acute adolescent disrespect for the Establishment, as represented not only by the school authorities and the Church, but by adults in general. As he had only happy memories of his father, it came to disturb him greatly that he was so lauded by the very elements of society which he despised. He was eventually able to reconcile this dichotomy to some extent by deciding that Frank was essentially an anti-hero, who could therefore be admired without any qualms.*[xxii]

In generale, Isherwood rifiuta di elevare il suo ricordo del padre a culto celebrativo, e quindi rifiuta di prendere parte al progetto della madre, la quale progressivamente e tenacemente istituzionalizza quello che rimane della sua vita fino al punto di «trasformare» nella sua mente il suocero John, che inizia ad avere problemi di senilità, nello Squire di Marple Hall, e i cittadini del villaggio in veri e propri sudditi feudali, cosa che è ovviamente ben lungi dall'essere vera. Nella mente di Kathleen, inoltre, lei stessa, Christopher e il fratellino Richard devono divenire dei veri e propri «memoriali di guerra», e vivere nel ricordo e nella glorificazione del Frank-eroe che le è stato tolto dalla tragedia della guerra. Isherwood rifiuta questo ruolo perché sente che gli va stretto e che non corrisponde al modo in cui lui vuole ricordare il padre. Scrivendo di se stesso in *Kathleen and Frank*, afferma infatti che

> *[...] Christopher soon found that being a sacred Orphan had great disadvantages - that it was indeed a kind of curse which was going to be upon him, seemingly, for the rest of his life. Henceforward, he was under an obligation to be worthy of Frank, his Hero-Father, at all times and in all ways. Cyril and Rosa were the first to make him aware of this obligation. Later there were many more who tried to do so: people he actually met, and disembodied voices from pulpits, newspapers, books. He began to think of them collectively as The Others. (KF 502)*

Su «The Others», concetto che si rivelerà importante per l'intera carriera narrativa di Isherwood, tornerò. Ma è importante che esso venga dall'autore formulato già negli anni di St. Edmund, e che questo venga esposto come tappa conclusiva della riflessione nel 1971, all'epoca di *Kathleen and Frank*. Ben lungi dal costituire una reazione adolescenziale e immatura, dunque, la volontà di appropriarsi del ricordo e dell'immagine del padre rappresenta uno dei primi stadi di maturazione che vedranno l'autore impegnato per tutta la vita per progressivamente affrancarsi da costrizioni e imposizioni da parte della società. La tecnica oppressiva di «The Others», basata sul continuo ricorrere a ricatti morali e a fare

[xxii] J. Fryer, *Isherwood: A Biography of Christopher Isherwood,* cit., p. 45.

subdolamente leva sui rimorsi di coscienza, è descritta dallo stesso autore nell'«Afterword» a *Kathleen and Frank*, in cui descrive anche la lotta condotta per resistere a pressioni e ricatti e vincere la propria battaglia:

> *It was easy for these impressive adults to make a suggestible boy feel guilty. Yet he soon started to react against his guilt. Timidly and sacredly at first, but with passion, with a rage against The Others which possessed him to the marrow of his bones, he rejected their Hero-father. Such a rejection leads to a major one. By denying your duty toward the Hero-Father, you deny the authority of the Flag, the Old School Tie, the Unknown Soldier, The Land That Bore You and the God of Battles. Christopher's realization that he had done this - and that he must tell The Others he had done it - came to him only by degrees and not until he was nearly grown up. The rejection caused him much anxiety at first and some moments of panic; later it gave him immense relief and even a little courage. (KF ibidem)*

Isherwood quindi reagisce sia contro l'immagine retorica imposta dalla società, sia contro la santificazione familiare imposta dalla madre, e decide di costruire lui stesso un'immagine del padre come dell'«Anti-Heroic Hero» di cui sente il bisogno per condurre la propria battaglia contro The Others e per preservare il blando ricordo dei pochi anni passati col padre, altrimenti destinato a sbiadirsi e a svanire. Privilegiare questa qualità anti-eroica di Frank anticipa di fatto la nascita e crescita della componente sovversiva e ribelle dello stesso Isherwood, evidente in tutte le sue scelte, da quella di farsi espellere dall'università di Cambridge, sbagliando appositamente gli esami, a quella dell'omosessualità, spesso giustificata soprattutto come ribellione nei confronti delle scelte tradizionaliste della madre che avrebbe voluto un figlio sposato per poterle dare dei nipoti. Questo «rimprovero» in particolare, sempre più esplicito nelle scelte di Isherwood dagli anni di Repton in poi, è un elemento notevole per la crescita caratteriale e artistica dell'autore. Solo molti anni dopo, scrivendo *Christopher and His Kind* (1977), autobiografia romanzata della sua vita negli anni Trenta, Isherwood metterà per iscritto le tappe dell'autoanalisi, compiuta cinquanta anni prima, ma resa pubblica solo cinquanta anni dopo, tappe che rivelano una delle motivazioni fondamentali, in larga misura *la* motivazione, per la sua scelta sessuale:

> *Girls are what the State and the Church and the Law and the Press and the Medical profession endorse and command me to desire. My mother endorses them, too. She is silently, brutishly willing me to get married and breed grandchildren for her. Her will is the will of Nearly Everybody, and in their will is my death. My will is to live according to my nature. [...] But I'll ad-*

> *mit this - even if my nature were like theirs, I should still have to fight them, in one way or another. If boys didn't exist, I should have to invent them.*[xxiii]

Da questa affermazione emerge un concetto importantissimo: almeno in un primo momento la propria omosessualità è vista da Isherwood come una forma di ribellione nei confronti dell'establishment oppressivo, che costituisce il suo punto di riferimento nella lotta per conoscere se stesso e per rifiutare qualunque comportamento imposto e non sentito. L'omosessualità è vista come «anti-sesso», «anti-matrimonio», «anti-famiglia» prima ancora che come inclinazione naturale, nella continua creazione del suo «anti-mito» anticonformista. Per una più piena coscienza di sé e della propria natura, Isherwood dovrà aspettare proprio gli anni Settanta, la conversione al Vedanta e l'adesione al movimento per la liberazione degli omosessuali.

Ma dall'affermazione di Isherwood in *Christopher and His Kind*, si evince anche un altro aspetto interessante, essenziale per comprendere le sue mosse negli anni Venti e per poter seguire il suo percorso di auto-ricerca: l'omosessualità è vista come ribellione nei confronti dell'establishment in generale, ma soprattutto di Kathleen in particolare. Molti sono i motivi di conflitto.

Dopo la morte di Frank, i rapporti tra Isherwood e la madre sono andati via via peggiorando: Kathleen ha progressivamente trasformato il ricordo del marito in un vero e proprio culto dell'eroe e del passato, rinunciando in pratica a vivere nel presente, creandosi un proprio mondo soggetto a regole e simboli personali, soprattutto tentando di indirizzare la vita dei figli verso la celebrazione del ricordo del padre. Isherwood, che come abbiamo visto non può sopportare l'immagine del padre impostagli dalla società e che, viceversa, ha un ricordo tutto suo basato sui momenti di gioia e di intimità passata con Frank, reagisce invece sempre più violentemente alle aspettative di Kathleen, immedesimandosi ancora di più nella figura dell'«anti-figlio».

La frattura con la madre dura con molti scontri per tutti gli anni Venti, che vedono una curiosa tensione tra Isherwood e Kathleen: in *Lions and Shadows*, testo del 1938 ma che tratta di avvenimenti accaduti negli anni Venti, Isherwood chiama la madre «*my female relative*» (*LS* 179), le si oppone ogniqualvolta lo ritiene necessario, addirittura compie molte del-

---

[xxiii] Christopher Isherwood, *Christopher and His Kind*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1976, London, Eyre Methuen, 1977, p. 17.

le sue scelte come protesta nei suoi confronti. Ma gli anni Trenta assistono comunque un progressivo livellamento di questo rapporto conflittuale, dovuto in parte a lunghi periodi trascorsi lontano dall'Inghilterra, in parte a una progressiva accettazione da parte di Kathleen della natura del figlio e in parte all'opera prestata dalla stessa Kathleen come agente letterario dilettante per curare la pubblicazione delle opere del figlio durante la sua assenza. La situazione andrà in seguito via via appianandosi: ma sarà solo nel 1971, con *Kathleen and Frank* appunto, la biografia dei propri genitori - che poi, in buona sostanza, rappresenta l'ennesimo capitolo della propria autobiografia - che Isherwood raggiungerà una perfetta armonia con il ricordo della madre.[xxiv]

IV

Terrore e attrazione. Questa sensazione dicotomica che l'Isherwood della maturità riconosce essere stato tema dominante dell'Isherwood della fanciullezza è, come si è detto, abbastanza comune alla sua generazione. Il tema della guerra vista come occasione mancata ben presto si sviluppa, si trasforma e si interseca con un altro aspetto basilare nella narrativa di Isherwood, che comincia a delinearsi durante gli studi alla public-school di Repton per emergere poi in tutta la sua importanza durante il periodo universitario al Corpus

---

[xxiv] Quando Kathleen muore nel giugno del 1960, il rapporto con il figlio ha ormai raggiunto una stabile tranquillità, basata più sull'accettazione che sulla comprensione di molte delle scelte perso-personali di Isherwood. Nel corso di una visita a Wyberslegh, durante un periodo di permanenza in Inghilterra nel luglio del 1961, l'autore ha iniziato a delineare il progetto che lo porterà a scrivere *Ka-Kathleen and Frank*, e chiede al fratello Richard di poter portare con sé negli Stati Uniti diari e lettere di Kathleen, soprattutto relativi ai periodo di corteggiamento e fidanzamento con Frank. Isherwood ha la possibilità di visitare la tomba della madre, e nel diario descrive l'esperienza, mostrando come la conversione al Vedanta gli permetta di vivere il rapporto con la madre in modo più sereno e armonico. Cfr. Christopher Isherwood, *The Sixties. Diaries, Volume Two: 1960-1969*, a cura di Katherine Bucknell, London, Chatto & Windus, 2010, p. 93:

1961, July 28. M[other] is buried, as [Richard] in your mound which is to your right as you come out the front door. There is no sign of the hole; the grass has grown over it again, and there is no marker. Though there are two - for two of the several cats which are buried all around her. It's admirably Buddhist in feeling. Only it's a pity that her ashes are in a urn. It will be dug up one day by strangers; and whatever they do with it will be inappropriate. I went out in the windy morning of my last day there and tried to dedicate the spot with mantrams to Ramakrishna.

Ogni successivo riferimento sarà a questa edizione, tramite l'acronimo *DR2* seguito dal numero di pagina.

Christi di Cambridge: il *Test*, la necessità ossessiva di affrontare prove e ostacoli per dimostrare a se stessi e agli altri la propria capacità. Anche nel caso del Test, Isherwood prova una esperienza comune alla stragrande maggioranza dei propri coetanei. Afferma Samuel Hynes che «*[t]his sense of the opportunity lost, of the test that one had failed without even having taken it, is expressed in many memoirs of the time, and is [...] an important factor in the collective consciousness of the whole generation of young men who came of age between the wars*».[xxv] E non solo: grazie ai racconti dei reduci e alle elucubrazioni letterarie, sociologiche e storiche che si accumulano negli anni immediatamente successivi al conflitto, questo senso di sentirsi niente di fronte al grande evento coinvolge anche chi è nato durante la Grande Guerra o subito dopo. Hynes infatti riporta l'esempio di Philip Toynbee il quale, pur essendo nato dodici anni dopo Isherwood, esperisce le medesime sensazioni durante gli anni della Guerra civile spagnola:

> *Siegfried Sassoon and Wilfred Owen, Remarque and Barbusse had not convinced us that war is dull and dispiriting: still less could they have persuaded us that our own war might disillusion us. In fact, it seems to me now that our picture of war was as falsely romantic, in its different way, as anything which had stirred the minds of Edwardian boys, brought up on Henry and the heroics of minor imperial campaigns. The desolate No-Man's-Land pictures of Paul Nash; Bernard Partridge cartoons of the Kaiser; songs from Cavalcade and the compassionate poems of Wilfred Owen had made a powerful, complex and stimulating impression on us, so that we felt less pity that envy of a generation which had experienced so much. Even in our Anti-War campaigns of the early thirties we were half in love with the horrors which we cried against, and as a boy, I can remember murmuring the name "Passchendaele" in an ecstasy of excitement and regret. [...] Disillusionment was half-expected from the beginning: it had become an element of romantic experience.*[xxvi]

Per la generazione di Isherwood, nel bene e nel male, la Grande Guerra assume ben presto le dimensioni di un mito, sostenuto dalla comparsa di una vasta letteratura, storica, narrativa, saggistica e poetica. Attraverso questi testi, e l'edulcorazione dell'evento proposta dall'establishment, le menti dei giovani vengono sottoposte di continuo a un vero e proprio bombardamento incessante di concetti, quali l'eroismo, il senso del dovere, il pro-

---

[xxv] S. Hynes, *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*, cit., p. 21.

[xxvi] Philip Toynbee, *Friends Apart: A Memoir of Esmond Romilly and Jaspar Ridley*, London, MacGibbon and Kee, 1954, p. 91. Theodore Philip Toynbee (1916-1981), intellettuale comunista, scrittore, poeta e critico letterario britannico.

prio ruolo nella società, la retorica del passato, la trasformazione quotidiana della lingua inglese tramite l'adozione incondizionata di nuovi termini quali *trench* ad esempio.[xxvii] Un mito che non rifiuta affatto il modo di essere e di comportarsi del passato, ma che invece lo ripensa e ristruttura sulla base delle odierne esigenze. La frase «*the poetry is in the pity*» - perno centrale dell'introduzione scritta da Wilfred Owen per un volume delle proprie poesie[xxviii] - diviene un vero e proprio mantra, e indicazioni e riflessioni dei poeti e scrittori reduci dal conflitto fanno presa nella mente dei giovani proprio perché uniscono il fascino della dimensione letteraria al fascino dell'uomo d'azione. L'azione di chi ha combattuto spinge all'azione chi non lo ha fatto e chi - soprattutto negli anni Trenta, con il pericolo di un nuovo conflitto sempre più imminente - chi, se necessario, lo farà. Secondo Samuel Hynes «*[i]n the years between the wars, when young men wondered whether to act, and if so, how, they looked back with admiration to the examples of those earlier poets, who had acted*».[xxix] Per Isherwood però, soprattutto per i motivi visti nella sezione precedente, tutto questo assume forma e intensità proprie.

Negli anni trascorsi insieme a Upward a Cambridge, Isherwood inizia, in parte inconsciamente e in parte con fredda determinazione, a individuare, sviluppare e codificare alcuni concetti chiave, fondamentali per comprendere la sua personalità e la sua attività nar-

---

[xxvii] Sull'eredità linguistica e culturale della Grande Guerra nell'epoca moderna si veda Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford UP, 1975; *La Grande Guerra e la memoria moderna*, traduzione di Giuseppina Panzieri, Bologna, Il Mulino, 1984.

[xxviii] Wilfred Edward Salter Owen (1893-1918), poeta e soldato britannico, autore di un gran numero di poesie incentrate sulla Grande Guerra, nelle quali denuncia spesso gli orrori della trincea e dell'uso dei gas. Inquadrato con il grado di sottotenente nel Manchester Regiment, è coinvolto in diversi scontri violenti durante i quali viene ferito e investito dall'esplosione di proiettili di mortaio, per cui soffre del tristemente celebre «shell shock», il termine con il quale nella Grande Guerra si definisce il trauma da combattimento, di origine medica e psicologica. Ricoverato in ospedale, decide comunque di tornare al fronte. Decorato per atti di eroismo con la Military Cross, Owen cade in combattimento il 4 novembre 1918 nell'attraversamento del canale del Sambre-Oise nel Nord della Francia, una settimana esatta prima dell'11 novembre, il giorno dell'armistizio. Il giorno seguente riceve la promozione postuma a tenente. Solo cinque dei suoi componimenti vengono pubblicati prima della sua scomparsa: «Anthem for Doomed Youth», «Futility», «Dulce Et Decorum Est», «The Parable of the Old Men and the Young» e «Strange Meeting». L'introduzione a cui si fa riferimento, viene pre-posta a questi e altri componimenti, che vengono pubblicati in forma di antologia per la prima volta solo nel 1931, grazie all'interessamento di Edith Sitwell e di Sigfried Sassoon, altro poeta della Grande Guerra, che di Owen è fraterno amico.

[xxix] S. Hynes, *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*, cit., p. 23.

rativa, e che permettono a Paul Piazza di parlare di «anti-mito» e di «anti-eroe».[xxx] Il primo di questi concetti, forse il più importante per gli sviluppi futuri, è quello dell'Enemy, che sostanzialmente coincide con il The Others di cui si è parlato in precedenza. Isherwood infatti divide drasticamente il mondo che lo circonda in due campi nettamente distinti e in perenne conflitto tra loro: da un lato *The Enemy* (il Nemico) oppure *The Others* (gli Altri); dall'altro quello che è stato definito «*the conspiratorial clique of the writer and his friends*»,[xxxi] cioè tutti coloro che sono comunque accomunati dall'appartenere alla stessa cerchia dell'autore. The Enemy è una macrocategoria eterogenea, che include qualunque persona o idea si ponga di ostacolo a Isherwood e ai giovani della sua generazione, nel tentativo di vivere la propria vita, decidere del proprio destino, avere idee nuove e provare nuove esperienze. Pur continuando a rappresentare il mondo degli adulti conservatori che glorificano la Grande Guerra e ne santificano gli eroi caduti, in questo periodo, l'*Enemy* è soprattutto l'universo di Cambridge, la *poshocracy*,[xxxii] termine coniato da Upward, parte del linguaggio cifrato usato dai due amici che diventa dunque sinonimo di quel «*they*», «*enemy*», «*the others*» che da Repton a Cambridge e oltre indicano via via l'avversario. Isherwood descrive l'uso della parola: «*"Poshocracy" - a word [Upward] had coined to designate the highest of our social circles. In our college, [he] pointed out, people were far too subtle to admit openly that they admired titles, Blues, money, good looks or academic successes; they preferred simply to say that a young man was "nice" (or, as we put it, "posh")*».[xxxiii]

Ben presto all'esercito dell'Enemy si allarga fino a includere l'intero establishment inglese, con in prima linea la stessa classe di appartenenza dell'autore, l'«*upper-middle class*», tutti coloro che lo tormentano ricordandogli i propri doveri sociali e gli obblighi per ri-

---

[xxx] Paul Piazza, *Christopher Isherwood: Myth and Anty-Myth,* Basingstoke, MacMillan, 1978, p. 6.

[xxxi] *ibid*., p. 8.

[xxxii] Curioso e affascinante l'etimo del termine. Deriva certamente da uno spiritoso adattamento di *posh*:

«Port Out, Starboard Home». This was the cooler, and thus more expensive, side of ships traveling be-between England and India in the mid-19th century, and the acronym POSH was supposedly stamped on the tickets of first-class passengers traveling on that side of ships owned by the Peninsular and Oriental Steam Navigation Company. No evidence is definitely known to exist for this theory, however. (*American Heritage Dictionary*)

Comunque, il primo a usare *poshocracy* nell'ambito dei trentisti è proprio Upward, che influenzerà pertanto tutti gli altri.

[xxxiii] Cfr. Ch. Isherwood, *Lions and Shadows*, cit., p. 55.

spettare e onorare la figura di Frank, il padre-eroe, aggravando così anche di più il senso di colpa e la vergogna che Isherwood prova per non avere combattuto nella Grande Guerra. E, in testa a questo esercito di «nemici», per continuare la metafora bellica, c'è proprio la madre Kathleen, la quale dopo la morte di Frank, si è ritirata in se stessa e ha concentrato le sue energie nel forgiare il carattere di Christopher e del fratello Richard, per fare sì che essi vivano e crescano secondo quelle che lei pensa fossero aspettative di Frank e secondo i valori morali e sociali della propria classe.

Si vede allora come questo concetto di Enemy sia strettamente collegato alla rabbia-paura per non aver preso parte alla Grande Guerra, che da un lato ha privato Isherwood del padre e dall'altro gli ha reso sempre più estranea la madre, il cui affetto viene in pratica monopolizzato dal marito morto; ma che, cosa ancor più importante, ha tolto a Isherwood la possibilità di dare prova di virilità e coraggio. E allora, ecco un altro concetto basilare per la sua narrativa, soprattutto per le opere dei primi anni: il concetto di Test che, nell'«anti-mito» personale che Isherwood sta via via costruendo, ha una valenza parallela e sostitutiva nei confronti della guerra. L'autore stesso ne delinea i termini:

> *Like most of my generation, I was obsessed by a complex of terrors and longings connected with the idea «War». «War», in this purely neurotic sense, meant The Test. The test of your courage, of your maturity, of your sexual prowess: "Are you really a man?" Subconsciously, I believe, I longed to be subjected to this test; but I also dreaded failure. I dreaded failure so much - indeed, I was so certain that I should fail - that consciously, I denied my longing to be tested, altogether (LS 75-6).*

Questa idea ossessiva del Test affascina e tormenta al tempo stesso Isherwood, tanto che ben presto per lui tutto diviene un test da affrontare e nel quale riuscire, per trovare fiducia in se stesso e per rafforzare la propria personalità.[xxxiv] In *Lions and Shadows,*[xxxv] uno

---

[xxxiv] Un *Test* particolarmente curioso, ma indubbiamente significativo dello stato emozionale di Isherwood in questi anni, è sicuramente l'aver comprato una motocicletta per provare a superare la paura della velocità. Ma l'esperienza si rivela fallimentare:

Towards the end of the Long Vac., I sold my motor-bicycle. In London traffic, it was merely dangerous; and I had ceased to get a neurotic pleasure out of being afraid of it [...] There had been a humiliating trip to the New Forest, with two motor-cycling school friends and their girl cousins. One of the girls had insisted on riding pillion behind me along a bumpy forest track; we had crushed and she, not I, had been hurt. Everybody was very nice about the accident, but I noticed, or imagined, contemptuously pitying glances; and, two days later, received, at my own request, an urgent telegram from London, recalling me home. Philip did much to

dei primi scritti di Cambridge mai pubblicato, Isherwood opera la sostituzione War/Test e l'eroe del romanzo, Leonard Merrows, tipico giovane del dopoguerra, affascinato e tormentato dalla necessità di provare se stesso, affronta come *Test* il sistema della public-school, vero e proprio simbolo sostitutivo della guerra «*which could never under any circumstances be allowed to appear in its own shape*» (*LS* 77). Allora, dopo aver creato la perfetta situazione di *Test,* Isherwood definisce la trama come percorso verso il superamento dello stesso:

> *I built up the day dream of an heroic school career, in which the central figure, the dream I, was an austere young prefect, called upon unexpectedly to captain a "bad" house, surrounded by sneering critics and open enemies, fighting slackness, moral rottenness, grimly repressing his own romantic feelings towards a younger boy, and finally triumphing over all his obstacles, passing the test, emerging - a Man (LS 77-8).*

Il concetto di *Test* è via via sottoposto a continue revisioni e alterazioni, ma ha sempre come scopo ultimo dimostrare dapprima agli altri, poi principalmente a se stesso, la propria capacità nel riuscire a fare quello che di volta in volta si impone. Solo più tardi, nel 1926, Isherwood riesce in qualche modo a comporre e a delineare la problematica del test, concependo l'idea di un nuovo romanzo, anch'esso destinato a non essere mai pubblicato, ma interessante perché definito dall'autore «*nothing less ambitious than a survey of the post-war generation*» (*LS* 206), idea che verrà ripresa nel futuro *The Memorial*. Ma ancor più degno di nota è che *The North-West Passage*, questo il titolo, «*like "lions and shadows" or "the*

---

soothe my damaged self-esteem by amusing me that he, personally, wouldn't dare to mount the A. J. S. for all the money you could offer [...] But I no longer needed his consolation. «War» at the moment was at a dis-discount. I had failed the Test, and knew it, and was, for the time being, comfortably and ignobly resigned (LS 96).

[xxxv] Una curiosità tra le molte presenti nello straordinario universo narrativo e autobiografico di Isherwood: non si deve confondere l'autobiografia romanzata che ha per titolo *Lions and Shadows* e che è del 1938, con questo *Lions and Shadows*, uno dei primi scritti del periodo trascorso a Cambridge, romanzo *tout cour* almeno nelle intenzioni, ma mai terminato e mai pubblicato e ora presente in manoscritto nel carteggio della Christopher Isherwood Foundation alla Huntington Foundation, Pasadena, Los Angeles. In entrambi i casi, il titolo è una citazione proveniente da *Fiery Particles* (1923), raccolta di racconti del giornalista, saggista e narratore inglese Charles Edward Montague (1867-1928), del quale Isherwood e Upward sono accaniti lettori: «*[A]rrant lovers of living, mighty hunters of lions or shadows..*». (*LS* 75).

rats" hostel' was a private key to a certain group of responses; all, needless to say, related to the idea of "the Test"» (*LS* 207).[xxxvi]

Influenzato dai testi di psicologia di Eugen Bleuler,[xxxvii] Isherwood formula altri due concetti che in un certo modo catalizzano e superano quelli creati sinora: si tratta delle figure del *Truly Strong Man*e del *Truly Weak Man*, concetti antitetici ma al tempo stesso complementari. Come afferma Jonathan Fryer, «*[i]t was not always easy to distinguish the sheep from the goats, since the truly strong man could not be identified by mere heroics, which could be symptomatic of the opposite extreme*».[xxxviii] Isherwood stesso si pone questo problema e ne trova la soluzione in una formula che, risolvendo il problema del *Test*, oppone lo scrittore direttamente e senza mezzi termini alla figura del padre caduto in guerra:

> *More rationally, it symbolized, in my mind, the career of the neurotic hero, The Truly Weak Man - antithesis of the «truly strong man» [...]. «The truly strong man», calm, balanced, aware of his strength, sits drinking quietly in the bar; it is not necessary for him to try and prove to himself that he is not afraid, by joining the Foreign Legion, seeking out the most dangerous wild animals in the remotest tropical jungles, leaving his comfortable home in a snow storm to climb the impossible glacier. In other words, the Test exists only for The Truly Weak Man. (LS 207)*[xxxix]

[xxxvi] La frase «rats' hostel» è un riferimento all'universo narrativo di Mortmere, un gioco narrativo a due condotto da Isherwood e Upward a Cambridge, tappa fondamentale per lo sviluppo e la crescita delle loro carriere letterarie. Per una dettagliata descrizione e analisi dell'intero canone di Mortmere, si veda il mio *L'isola e il treno: L'opera di Edward Upward tra impegno politico e creatività artistica*. Con un'intervista inedita all'autore e una bibliografia ragionata sugli anni Trenta, Roma, Sapienza Università Editrice, 2012.

[xxxvii] Eugen Bleuler (1857-1939), psichiatra svizzero, uno dei più importanti psichiatri della sua epoca, contribuisce in modo significativo allo sviluppo della disciplina, ridefinendo clinicamente la schizofrenia, il disturbo schizoide di personalità e l'autismo, di cui conia anche i relativi termini.

[xxxviii] J. Fryer, *Isherwood: A Biography of Christopher Isherwood*, cit., p. 96.

[xxxix] Nel brano, Isherwood cita per esteso l'affermazione di un certo Wagner, un omicida paranoico con tendenze omosessuali, affermazione rilasciata per iscritto mentre sconta la sua pena in carcere, e riportata da Eugen Bleuler nel suo *Textbook of Psychiatry*, London, George Allen & Unwin, 1924, p. 531:

[...] I want to remark to the Nietzsche followers that the key to a comprehension of his writings is weakness. The feeling of impotence brings forth the strong words, the bold sounds to battle are emitted by the trumpet called persecution insanity. The signs of the truly truly strong are repose and good-will... the strong individuals are those who without any fuss do their duty. These have neither the time nor the occasion to throw themselves into a pose and try to be something great.

Il *test*, dunque, esiste soltanto per il *Truly Weak Man* perché, nell'ottica deformante della cultura borghese del dopoguerra, è proprio lui, l'uomo debole, a dover dimostrare «qualcosa» agli altri, ma soprattutto a se stesso. L'uomo veramente forte non deve dimostrare invece nulla a nessuno:

> *The Truly Strong Man travels straight across the broad America of normal life, taking always the direct, reasonable route. But «America»is just what the truly weak man, the neurotic hero, dreads. And so, with immense daring, with an infinitely greater expenditure of nervous energy, money, time, physical and mental resources, he prefers to attempt the huge northern circuit, the laborious, terrible north-west passage, avoiding life; and his end, if he does not turn back, is to be lost for ever in the blizzard and the ice (LS 207-8).*

Questi concetti sono alla base dei primi romanzi di Isherwood, *All the Conspirators* (1928) e soprattutto *The Memorial* (1932), ma, in misure diverse e secondo diversi schemi, saranno presenti in tutta la sua narrativa: la paura/fascinazione della guerra, la necessità di un Enemy, il bisogno di sottoporsi a un Test, la coppia antitetica Truly Strong Man vs. Truly Weak *Man* sono motivi fondamentali, per vedere la narrativa di Isherwood come unitaria, e soprattutto per poter seguire il lungo percorso che ha portato lo scrittore alla piena conoscenza e comprensione di se stesso e della propria personalità.[xl] Da questo punto di vista, è sicuramente importante che questi temi vengano concepiti e formulati proprio negli anni della formazione giovanile a Cambridge, e che questi anni terminino con quella che, nell'ottica della società borghese del tempo, può essere definita come la più alta forma di ribellione possibile.

Isherwood si vede fortemente limitato nella libertà personale e nelle sue scelte dalla prospettiva di una carriera universitaria alla quale non crede più e della quale è invece convinta e appassionata sostenitrice Kathleen. Ne discute a lungo con il fedele amico Upward e la conclusione non può essere che una: «*I said: "You know, there's a perfectly simple way out of this. I shall have to get myself sent down"*» (*LS* 126). Farsi espellere dall'Università: dapprima pensa a uno scandalo pubblico, persino a un assalto fisico a uno dei *don*. Poi intravede l'unica, legittima soluzione, fallire intenzionalmente agli esami del giugno 1925:

[xl] L'analisi dell'intero corpus narrativo dell'autore, ovviamente, esula dai fini ben più contenuti di questa trattazione. Come si è detto, per approfondire si vedano Mario faraone, *Un uomo solo*, cit. e *Il morso del cobra*, cit.

> *No, my crime must be strictly academic; and, as such, unpardonable! [...] My gesture must be in connection with the Tripos itself. That was it! I must actually go into the examination-room and write my insults as answers to the questions. The examining body itself would see them: they couldn't possibly be ignored. And, when the sealed packets were opened - imagine the examiners' faces! (LS 126)*

Ed ecco che l'abbandono degli studi universitari viene trasformato da Isherwood in Test: risponde in modo farsesco alle domande e viene subito convocato dal corpo insegnante, al cui interrogatorio oppone un sorriso silenzioso. Il risultato è evidente: per evitare a Isherwood e alla sua famiglia lo scandalo di una pubblica espulsione, gli viene chiesto di cancellare volontariamente il proprio nome dai registri d'iscrizione del Corpus Christi, cosa che Isherwood è fin troppo felice di fare.

Che valore si può dare a questo episodio così importante per tutta la vita e per la carriera letteraria di Isherwood? Innanzitutto, si può leggere come un atto di piena e consapevole ribellione nei confronti dell'establishment, di quell'*Enemy* che in questo momento è rappresentato dalla struttura universitaria, ma che in generale può essere definito il conformismo sociale. Lo stesso Isherwood sembra accreditare questa lettura quando ci riferisce del colloquio sostenuto con il proprio *don*: «*The interview which followed wasn't in any sense of the word a success. The tutor spoke his language. [...] I sat silent. What was there to say? [...] How was I to tell the tutor that we had often plotted to blow him sky-high with a bomb? How was I to tell him anything?*» (*LS* 134). Al di là dell'idea immatura ed esagerata dell'attentato al *don*, è innegabile un desiderio di libertà dagli schematismi e formalismi universitari. Paul Fussell, nella sua notevole opera sugli esiti letterari e sociali della Grande Guerra, vede un parallelo tra questa e la decisione di Isherwood:

> *But the only war available to Isherwood is that against the dons. He sets himself to win it and to be shut of «the "Other Side"» forever. His strategy is to be sent down by failing his Tripos; but he must fail so cleverly and scandalously that losing will be like winning. [...] The Great War Staff and «home front» merge to assume the shape of the common enemy, persisting as clubman, don, divine, editor, industrialist, and politician. Staff-wallahs all, and hence the enemy.*[xli]

[xli] P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, cit., p. 112.

«Strategia», «sconfitta», «vittoria», «stato maggiore», «fronte interno»: tutte terminologie belliche, molto in vigore nel pensiero e nella parlata dell'«*upper-middle class*» degli anni Venti, come Fussell più volte ci riferisce. Non c'è dubbio: non avendo potuto partecipare alla Guerra, Isherwood ha creato una guerra personale nei confronti dell'intero establishment «oppressore». È allora veramente possibile leggere questo episodio anche come Test, nell'ottica di dimostrare a se stesso la propria determinazione: «*Plotting his own demise became the ultimate Test of the Mortmere consciousness, a gesture against the Enemy which was no mere private fantasy but very much part of Life; liable to affect the whole of Christopher's future*».[xlii]

Il voluto fallimento a Cambridge è, forse, il primo Test autoimposto superato con successo da Isherwood. Comunque vada a finire, egli sembra volerci comunicare di aver preso una prima importante decisione che in qualche modo lo porta a ulteriori scelte compiute sulla base di proprie motivazioni e non di imposizioni esterne: «*I hurried downstairs, across the court, out of the gate. I called a taxi. I was free*» (*LS* 135).

V

Ma se Isherwood è libero dalle pastoie di Cambridge e può iniziare un autonomo e difficile percorso umano e artistico che lo porterà a vivere dal 1929 al 1933 a Berlino durante il nazismo, a girovagare per l'Europa dal 1934 al 1938, ad assistere insieme a Auden alla guerra sino-giapponese del 1938, a emigrare definitivamente negli Stati Uniti nel 1939, a divenire cittadino americano, convertirsi al Vedanta e incontrare l'amore e il compagno con il quale vivere fino ai suoi ultimi giorni nel 1986, per ora non è affatto libero dai fantasmi e dalle angosce che la Grande Guerra rappresenta per lui, che pure non vi ha partecipato. Soprattutto negli anni Venti riferimenti alla guerra compaiono nei suoi scritti ma, a onor del vero, i primi testi ad esso dedicati sono, curiosamente,[xliii] due componimenti poetici, e risalgono entrambi al periodo di St. Edmund, quando il conflitto è ancora in corso.

[xlii] J. Fryer, *Isherwood: A Biography of Christopher Isherwood,* cit., p. 80.

[xliii] «Curiosamente» perché Isherwood è romanziere e saggista, non certo poeta. I componimenti poetici da lui composti ammontano a meno di una decina, molti dei quali mai più ristampati e concontenuti in riviste scolastiche o antologie da tempo fuori stampa.

Il primo, «A Lay of Modern Germany», è dell'aprile del 1916, ed è ispirato per struttura e metrica (stanze di otto versi, rimate ABABCDCD) ai «Lays of Ancient Rome» (1842) dello storico, politico e poeta inglese Thomas Babington Macaulay. Il testo di Isherwood condanna senza mezzi termini il ricorso dei tedeschi agli Zeppelin per bombardare il suolo britannico: Per far questo ricorre alla parodia della lingua inglese pronunciata da un tedesco particolarmente livoroso verso il popolo britannico:

Then out spoke fat Von Vinklepop
Who composed the «Hymn of Hate»
To everyone in all ze landt
Death cometh soon or late;
Then how can man die petter
Than facing fearful odds
And gassing vell dese English swine
Who think that they are gods.[xliv]

È inutile dire che alla fine del componimento la battaglia viene vinta proprio dall'odiato esercito britannico! Finney fa rilevare un risvolto ironico nel componimento di Isherwood rappresentato dall'impiego del gas da parte dei tedeschi tramite gli Zeppelin che sorvolano l'Inghilterra, impiego effettivamente avvenuto durante la Grande Guerra, e per la prima volta nel corso della seconda battaglia di Ypres, proprio la battaglia nella quale perde la vita il padre Frank.[xlv]

Il secondo componimento poetico risale all'aprile 1917. Si tratta di otto stanze composte da una quartina ciascuna, rimate ABAB, ma quel che più conta è che si tratta di una parodia del celebre «You Are Old, Father William», recitato dalla protagonista in *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, a sua volta parodia di «The Old Man's Comforts and How He Gained Them» (1799), poema didattico del poeta romantico Robert Southey. Questo componimento va inquadrato in un ambito di attività all'epoca molto frequenti, quali esercitazioni paramilitari con fucili di legno e finte trincee in cui esercitarsi a «vivere» in modo vicario l'atmosfera di una guerra che è già sopravvissuta ad altri due

[xliv] Il componimento, come molti altri scritti giovanili dell'autore, non è mai stato finora pubblicato ed è contenuto nel carteggio Isherwood presso la Huntington Foundation. Tuttavia, una parte del testo contenente questi versi in particolare sono consultabili in B. Finney, *Christopher Isherwood. A Critical Biography*, cit., p. 32.

[xlv] *ibidem*.

Natali dopo quel Natale entro il quale si sarebbe dovuta concludere... Per incoraggiare nei ragazzi un «salutare approccio» all'atmosfera di guerra, viene chiesto loro anche di scrivere componimenti poetici che inneggino all'eroismo dell'esercito inglese e alla sua ineluttabile vittoria finale. Isherwood accetta e il tono del poema è sostanzialmente in linea con la richiesta di condanna dell'impero tedesco e della sua condotta di guerra, pur se con una buona dose di umorismo e ironia nella scelta dei termini usati. Si vedano ad esempio le prime due stanze:

> *«You are old, Father William», the Crown Prince said,*
> *«And your hair has become very white,*
> *And yet you incessantly can't go to bed,*
> *Do you think at your age it is right?»*
>
> *«In my youth», Kaiser William replied to his son,*
> *I slept every night without pain,*
> *But now that I think of the crimes that we've done*
> *I shall never slumber again».*[xlvi]

Ovviamente, la conversazione è tra il Kaiser di Germania, che in italiano è noto come Guglielmo II,[xlvii] con il figlio e principe ereditario Federico,[xlviii] ed entrambi i personaggi riconosco le loro colpe nell'aver accettato lo stato di fatto che ha portato allo scoppio della Grande Guerra. Tuttavia, il tono del Kaiser è arrogante e autoritario anche nei confronti del figlio, che seguita a fare domande e, per questo, nell'ultima stanza del componimento viene minacciato di essere gettato giù per le scale senza nessun riguardo. Insomma, il giovane Isherwood accondiscende a delineare il nemico con tratti disumani e violenti, come richiesto dalla propaganda scolastica.

[xlvi] J. Fryer, *Isherwood: A Biography of Christopher Isherwood*, cit., p. 49.

[xlvii] Guglielmo II di Prussia e Germania (Friedrich Wilhelm Viktor Albrecht von Hohenzollern, 1859-1941), terzo e ultimo Imperatore tedesco (in tedesco: Deutscher Kaiser) e ultimo re di Prussia (König von Preußen), rimane sul trono con entrambi i titoli dal 1888 al 1918.

[xlviii] Federico Guglielmo Vittorio Augusto Ernesto (1882-1951), principe ereditario dell'Impero tedesco e di Prussia sino al 1918 per poi divenire capo della casata di Hohenzollern alla morte del padre nel 1941. Rientrato in Germania dopo l'esilio, Guglielmo sostiene la politica di Hitler perché lo considera in grado di realizzare in Germania quanto fatto da Mussolini in Italia, ponendo fine all'influenza bolscevica e marxista.

Il primo testo strutturato di Isherwood sulla Grande Guerra, tuttavia è della primavera del 1927, e non viene pubblicato se non dopo la scomparsa dell'autore. Il titolo è «The World War» e, pur non facendo mai diretto riferimento alla guerra del 1914-1918, il racconto allude ad essa in moltissimi modi, tra i quali il riferimento all'inutile carneficina di esseri umani per soddisfare le brame di folli potenti. Si tratta di un testo scritto nell'ambito del canone di *Mortmere*, un'esperienza narrativa singolare che coinvolge tanto Isherwood quanto il fraterno amico Upward. Considerato dalla critica e, fino a un certo punto, anche dagli stessi autori come esuberante fantasia giovanile, priva di qualunque fondamento letterario e di valenze artistiche, l'universo di *Mortmere* è comunque importante: è la prima codificazione di una ribellione profonda, per ora generalizzata, nei confronti della struttura della public-school e dell'accademismo soffocante di Cambridge.

Ma, in fin dei conti, che cosa è *Mortmere*? Per ricostruire schema, trame e temi, ci si deve basare sulle affermazioni riportate da Isherwood in *Lions and Shadows*, in alcune interviste rilasciate dai due autori, su qualche recente rivelazione di Upward e sull'utile edizione critica a cura di Katherine Bucknell,[xlix] che riunisce gli scarsi frammenti e le pochissime storie superstiti del canone di *Mortmere*. Infatti, a parte *The Railway Accident* di Upward, *The Horror in The Tower*, *The Javanese Sapphires* e *The Garage in Drover's Hollow* di Isherwood, pochissime note sparse e frammenti iniziali, del progetto *Mortmere* non esiste altro racconto terminato, essendo rimasto tutto per lo più nella mente e nella conversazione dei due amici. Dapprima un doppione di Cambridge, «The Other Town» diventa poi una città autonoma, Mortmere appunto, provvista di personaggi particolarissimi, vere e proprie parodie e «animalizzazioni» di persone e professori conosciuti dai due scrittori durante i loro studi:

> *They began to develop a satirical portrait of English society as anatomized in their small, highly eccentric village where moral anarchy secretly reigned and the inhabitants were all a bit mad. Mortmere continued to be a game by which they might pretend to escape from Cambridge, and they continued to feed it partly with their interests and pursuits at Cambridge and*

[xlix] Christopher Isherwood ed Edward Upward, *The Mortmere Stories*, a cura di Katherine Bucknell, London, Enitharmon Press, 1994. Ogni successivo riferimento sarà a questa edizione, tramite l'acronimo MS seguito dal numero di pagina. Per una dettagliata analisi della *fantasy* di Isherwood e Upward e della sua valenza politica, sociale e letteraria nell'ambito della narrative dei due autori e del panorama delle lettere degli anni Trenta, si veda M. Faraone, *L'isola e il treno: l'opera di Edward Upward tra impegno politico e creatività artistica*, cit., pp. 44-77.

> *with the energy of their desire to rebel against the university system, but at the same time they began to try to link Mortmere to the real world, to forge a significant connection between their imaginative play and real life.*[l]

Il culto del macabro che satura praticamente ogni storia è dovuto all'apporto, spesso solo superficiale, di moltissimi scrittori delle cui opere Isherwood e Upward sono accaniti divoratori: Thomas Browne, Beatrix Potter, Anatole France, Lewis Carroll, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle. Ma c'è di più, come afferma Isherwood in *Lions and Shadows*: una «*fatal facility for pastiche*» (*LS* 79) e un particolare gusto per il surreale *ante-litteram*.[li] Questi gli ingredienti base della «saga» di Mortmere, una saga che assume di volta in volta diverse forme narrative, anche quella del racconto poliziesco come nel caso di *The Javanese Sapphire*s e *The Garage in Drover's Hollow* (*LS* 106). Eppure, nonostante la poliedricità di forme e di strutture, *Mortmere* non vedrà mai la luce come narrativa scritta di forma unitaria: Isherwood e Upward comprendono ben presto l'impossibilità di trasportare le stravaganze «surrealiste» e lunatiche delle storie di *Mortmere* sulla carta come storie provviste di un qualche senso narrativo.[lii]

[l] Katherine Bucknell (ed.), *The Mortmere Stories*, cit., pp. 14-5.

[li] Lo stesso Isherwood, curiosamente, sente la necessità di dirci che ai tempi di Mortmere, né lui né Upward avevano la benché minima conoscenza del termine:

[T]he special brand of medieval surrealism which we had made our own. (I use the term «surrealism» simply for the purpose of explanation: we had, of course, no idea that a surrealist movement already existed on the Continent. Had we known this - such was our indiscriminate horror of all «movements» - we should most probably have abandoned the «Rats' Hostel» altogether) (*LS* 70).

[lii] Isherwood si allontana dalla fantasy iniziando a scrivere romanzi verso la fine degli Anni Venti. Ben diverso è il rapporto di Upward con il villaggio immaginario, la cui fascinazione frustante continuerà a subire in pratica per tuta la carriera letteraria, tornandovi verso la fine nelle raccolte di racconti. Tuttavia, cospicuo è lo scambio epistolare tra i due amici, soprattutto negli anni Venti, nel continuo tentativo di trovare un modo per veicolare le mille idee che popolano le loro menti eclettiche e creative. Cfr. per esempio Edward Upward, Letter to Christopher Isherwood, 1926, March 29, Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2345, box 74: «*I have infinite schemes for Mortmere. It is quite definitely to be published in Paris. At present I am writing a new Hynd and Starn story. The plot is something that I hardly feel worthy to imagine even*». Hynd e Starn sono i due protagonisti narratori originali del canone, gli alter ego di Isherwood e Upward, mentre Hearn è di questi narratori l'esito successivo, una fusione ritenuta necessaria per unificare il punto di vista attraverso il quale convogliare la narrazione. L'idea, ovviamente mai realizzata, di pubblicare *Mortmere* a Parigi è probabilmente dovuta al fascino romantico esercitato sui due scrittori dalla comparsa nel 1922 di *Ulysses* di James Joyce, pubblicato proprio a Parigi da Sylvia Beach.

Una *private fantasy* della quale oggi si possiede lo scarso materiale scritto superstite dopo l'«auto da fe» di Upward del 1953, quando l'autore in preda allo sconforto per una profonda depressione politica e creativa, decide di dare alle fiamme la maggior parte dei suoi carteggi giovanili.[liii] Infatti, per scelta degli autori stessi, i racconti della saga raramente trovano la forma scritta. Isherwood, nell'*Introductory Dialogue* scritto in gran parte da lui stesso ma contenente anche *Tale of a Scholar* di Upward, ci dice che: «The Little Hotel andThe Horror in the Tower *are not the most promising of our stories; but they are the only two of any length we have ever finished. Most of our fragments come to an end when we have supplied sufficient hints to make plain to each other, though perhaps not to the general reader, how the action will develop. [...] The reader is only required to be disgusted. The amusement is for the author*».[liv] Upward spiega come avvenisse in pratica la collaborazione e il completamento del puzzle: «*[Isherwood/Marple] would write a story and put it on the table in my sitting-room late at night when I was asleep in my bedroom and I would read it with delight at breakfast, and a morning or two later he would find a story by me on his table*» (*HS*, 176).[lv] In altre parole, le storie sono talvolta scritte a quattro mani, talvolta iniziate da uno solo dei due e completate oralmente dall'amico, il più delle volte comunque discusse e commentate insieme durante i lunghi pomeriggi trascorsi a cercare nuove possibilità letterarie e creative. Sicché, a ragione è possibile ritenere l'intero canone di Mortmere come composto tanto dall'uno quanto dall'altro dei due «cospiratori».

«The World War»[lvi] inizia, come molte altre avventure a Mortmere, nel giardino della rettoria del villaggio, dove il narratore Edward Hearn (alter-ego di Isherwood nei racconti

[liii] A parte «The Railway Accident», scritto nel 1928 e fatto circolare esattamente come un private game tra gli amici della «Auden Gang» fino al 1949, abbiamo il dettagliato e approfondito resoconto della genesi e di alcune trame fatto da Isherwood in *Lions and Shadow*. Inoltre è possibile leggere le poche pagine che lo stesso Upward dedica al canone nella terza parte della trilogia, *No Home but the Struggle* e, fortunatamente, il volume curato da Katherine Bucknell, che raccoglie i frammenti, gli schemi, le idee di trama e di dialoghi rimasti in possesso di Isherwood e per questo miracolosamen-miracolosamente salvatisi.

[liv] Cfr. Christopher Isherwood ed Edward Upward, «Introductory Dialogue», in *The Mortmere Stories*, cit., pp. 33-46, pp. 45-6. Cfr. inoltre B. Finney, *Christopher Isherwood. A Critical Biography*, cit., p. 297.

[lv] Edward Upward, *No Home but the Struggle*, London, Quartett, 1979 (1977), p. 176.

[lvi] Edward Hearn [Christopher Isherwood], «The World War», pp. 111-24 in *The Mortmere Stories*, cit..

del canone di Mortmere), Miss Belmare, il curato Harold Wrygrave, il sergente Claptree, lo storico e archeologo Charles Wrythe, il simpatico lestofante e avventuriero Reynard Moxon e il reverendo Welken stanno avendo un'amabile conversazione che evoca il mondo sereno e tranquillo dell'Europa e dell'Inghilterra prima dell'agosto 1914. Ma è solo un'illusione, perché ben presto arriva un telegramma con la notizia che il nemico ha varcato le frontiere e nella cittadina è già presente un reparto di Ussari schierato. Moxon è stato nominato comandante supremo delle forze armate di Mortmere, con pieni poteri e diritto di vita e di morte su soldati e nemici. In virtù della sua posizione strategica, ovviamente, la rettoria di Mortmere viene scelta come quartier generale del Corpo di Stato Maggiore, e Moxon e gli altri elaborano strategie di combattimento mentre tranquillamente fanno uno «spuntino»: «*There were hors-d'oeuvres, turtle soup, salmon, lobate, chicken, iced pudding and an exotic dessert. We drank champagne, liqueurs and old port. The finest cigars were at my elbow*» (*MS* 117). Moxon smangiucchia dei cioccolatini con crema di menta, ed espone la situazione e la sua strategia, illustrandola su una mappa del territorio che l'allegro gruppetto usa come tovaglia per il tavolo delle vivande, e giustificando il «sacrificio» di «doversi adattare» a uno spuntino del genere per benessere superiore dei suoi soldati:

> *The enemy have cut off most of our supplies. It is almost impossible to obtain the simple necessities of life. Hence this small sacrifice. I should not dream of eating a mouthful of black bread, cooking cheese or bully beef which might otherwise find its way to the stomachs of my gallant troops. [...] The enemy [...] have temporarily divided their forces; sending four army corps along the inlet of the River Stool, and six by way of the Wormwald Gap. On this side of the downs they will unite deploy. In my despatches, I shall therefore refer to this action as The Battle of Hainwortt Fields. (MS ibidem)*

In sintonia con lo stile allucinato e dissacratorio di Mortmere, l'intera atmosfera del racconto è grottesca e ferocemente ironica, una parodia di quello che certamente è accaduto nelle trincee e retrovie della Grande Guerra, e che Isherwood ha letto su comunicati, memorie e bollettini ufficiali. Viene ravvisata la presenza di Farfox, una spia, ma si decide di non far nulla per non attrarre l'attenzione del nemico. Nemico che però ha nel frattempo distrutto l'intera flotta di Mortmere, senza che Moxon se ne preoccupi più di tanto. Anzi: decide di prendere in prestito delle biciclette per intervenire e tentare di riconquistare la scuola femminile di Mortmere; poi decide di attaccare su tutto il fronte contemporaneamente realizzando, a suo dire «*a turning movement which should threaten to envelop the*

enemy's right flank and drive the greater part of his forces into a jam in the narrow gulley of the Stool. Here the slaughter would take place» (MS 118). Il gruppetto procede verso il fronte sul tank di Moxon, confortevolmente arredato con poltrone, sofà, grammofono e una ben fornita biblioteca. Sulla parte sommitale del tank, Moxon seduto in una sedia a sdraio controlla il campo di battaglia e manda ordini usando un sistema di bandiere. Alle cinque si interrompe, scende nel tank e prende cognac con tramezzini insieme agli altri. Insomma, come si vede Isherwood insiste su elementi realistici trasformandoli in assurde situazioni *a-la-Mortmere*, grottesche e farsesche, ma comunque veicolanti l'atmosfera di assurda e sanguinosa carneficina: «*As we advanced, we came on many traces of the frightful execution wrought by our artillery. Helmets, shakos, forage claps, medals, hessian boots and other sad decidua of mortality littered the earth. Once, the tank swerved to avoid crushing an abandoned suitcase, labelled with name and address*» (MS 119).

Il gruppetto ferma il tank e procede a piedi fino a ridosso del fronte vero e proprio il cuore della battaglia, dove crepitii di mitragliatrici e rombi di cannonate sono una tragica e adeguata colonna sonora per quello che Hearn riesce a vedere. Ma che non riesce a vedere per molto, perché immediatamente una gigantesca nube lo avvolge. Il nemico sta usando i gas, e il narratore cade in preda al panico:

> *Already, on my left, intricate frond-like of vermilion fumes were staining the woolly exhalations of the cannonade. They grew with mushroom swiftness, curling above my head like nightmare ferns. I ducked and ran blindly in the direction of the tank. It was nowhere to be seen. The poison breath enveloped me - a nauseating reek of cheap scent. I thought of automatic machines on station platforms; then vomited and fell senseless to the earth (MS 119).*

Riavutosi, torna al sicuro nella rettoria. Miss Belmare ha trasformato il suo cottage in un ospedale di guerra per ricoverare i feriti al fronte. Qui incontra il curato Wrygrave, ferito e coperto di bende, che gli narra una storia tanto patetica quanto assurda, secondo la quale Radnor, uno dei ragazzini del coro, bellissimo e angelico nell'aspetto e per questo obbiettivo delle concupiscenze tanto del curato quanto del losco Charles, sarebbe morto in una oscura e ambigua azione di attacco. A lui è stato dedicato un *memorial* di guerra: «*Far away, in one of the great squares of the mighty capital of our far-flung Empire, there stands a statue. It is of alabaster and pink mosaic. Upon the pedestal, this inscription is engraved in gold: "ERECTED BY THE PATROLS OF THE WORLD TO THE UNFADING MEMORY OF BOY RADNOR" -*

"JUST A SCOUT"» (MS 120). Il tono grottesco del monumento e della sua descrizione non impedisce di notare come Isherwood faccia rientrare nella sua *fantasy* anche un'altra delle tipologie della Grande Guerra, ovvero il memoriale dedicato ai caduti per eternarne il nome e quindi celebrarne il sacrificio a memento delle future generazioni. Si tratta di un'anticipazione di quello che sarà al centro di *The Memorial* (1932), romanzo interamente dedicato alla Grande Guerra.

Hearn e i compagni si arruolano nella Home Defence Force, e il sergente Claptree si incarica di addestrarli. Come sempre accade negli scritti di Mortmere, il testo continua a descrivere assurdità dopo assurdità, con palesi intenti dissacratori nei confronti della volontà celebrativa ed eulogistica dell'Establishment nei confronti della Grande Guerra, combattuta dai propri figli che si sono sacrificati per difendere l'onore della patria. Nel mondo di Mortmere, invece, tutto è assurdo e tutto è parodistico, per cui quando il narratore inizia a sentire una strana vibrazione nell'aria, sembra che tutto finisca di nuovo in un qualche episodio farsesco. Ma così non è. Guardando nel cielo del tardo pomeriggio, Hearn comprende che la vibrazione che ha sentito è quella di un pallone aerostatico, uno dei tristemente famosi Zeppelin che viene a bombardare la rettoria e il villaggio:

> *The huge, laden air-vessel, its yacht's hull gleaming dull silver in the moonlight, swept up suddenly into view, almost breaking the crest of the highest rookery trees. [...] As it passed overhead, the pounding of its engines made me stunned and sick. I saw its clean-swept decks, the life buoys along the taffrail, the battenedhatches, the steam-sirens with their scarlet throats, the wheel, the compass-cases, the engine telegraph. I read its name: Lily O' the Dawn. I saw Farfox peering down through his binoculars. I saw Moxon come up the companion-ladder, wearing a yachting-cap and white ducks (MS 123).*

Il colpo di scena è notevole: Farfox, la spia del nemico, è in combutta con Moxon, il comandante in capo dell'esercito di Mortmere! Una aperta denuncia del cambio di schieramento che è sempre possibile nell'ambito di un conflitto di così immani proporzioni. O perlomeno così sembra emergere dal testo, perché nulla è mai chiaro nell'universo allucinato di Mortmere. Infatti, Moxon apre una mappa topografica, guarda verso il basso e indica il luogo da colpire, mentre Farfox prepara al fuoco una mitragliatrice a bordo dell'aerostato. L'assurdità della situazione si accompagna al tono di crescente inquietudine della descrizione dell'attacco:

> *The vessel was describing its second circle of the garden. Moxon raised his left hand like a fencer. I saw the flash; felt the bones of my chest contract at the sickening recoil. The rectory had disappeared. In its place swelled up, towering appallingly into the black sky like the greenish torso of a djinn, a pillar of flaring vapour in which the moon and the airship were immediately engulfed... (MS 124)*

Ma a Mortmere non muore mai nessuno veramente e tutti i protagonista, «buoni» o «cattivi» che siano, saranno di nuovo in campo nella prossima avventura. Pur nella sua assurdità tipicamente adolescenziale e frutto di un classico gioco di consorteria tra i due amici, il racconto di Isherwood tocca molti dei temi topici della Grande Guerra, che evidentemente ossessionano il ragazzo in questo periodo della sua crescita umana e artistica: le stragi di massa, tanto inquietanti quanto inutili; l'imboscamento di viveri di prima qualità di cui venivano accusati alti ufficiali e soldati distaccati presso lo Stato Maggiore praticamente in tutti gli eserciti coinvolti nel conflitto; l'erezione di memoriali di guerra, trasudanti retorica e patriottismo in ogni riga; l'infame impiego dei gas, causa della morte e della menomazione permanente di decine di migliaia di soldati nemici ma anche di soldati del proprio esercito per un cambio improvviso di vento che spinge i venefici effluvi verso le proprie trincee; il disumano ricorso ai bombardamenti aerei tramite palloni aerostatici, triste anticipazione di ben più orrende e consistenti stragi perpetrate da tutti gli eserciti belligeranti durante la Seconda Guerra mondiale. L'ironia dissacratoria - intensificata dalla consapevolezza che il racconto non verrà probabilmente mai letto da altri che dai due autori stessi e dalla ristretta cerchia di amici e sodali - non sminuisce la percezione che Isherwood, già in uno scritto di modesta entità come questo, ha le idee ben chiare sul tipo di denuncia che vuole portare avanti nei confronti dell'immagine edulcorata che l'establishment vuole preservare della Grande Guerra per le future generazioni.

Sempre nell'ambito del canone di Mortmere, ma di ben altro spessore letterario e artistico, un altro racconto permette di leggere con più intensità e più chiarezza alcuni riferimenti alla Grande Guerra e al sentimento di assurdità che ha lasciato nell'animo dei due amici. Questo racconto viene invece pubblicato, ed è interamente ascrivibile a Edward Upward, anche se per i motivi anzidetti è praticamente certo l'intervento «cospiratorio» di Isherwood almeno nella revisione se non già nella composizione iniziale. Si tratta di «The Railway Accident», scritto nel 1928, circolato a lungo in forma privata tra gli amici della cerchia letteraria dei due scrittori (tra cui W. H. Auden, John Lehmann e Stephen Spen-

der), viene pubblicato solo nel 1949, da *New Directions in Prose & Poetry*, grazie all'interessamento e alla cura editoriale di Isherwood.[lvii] Upward scrive il racconto durante la sua esperienza di tutore privato a Lockerbie in Scozia, nella primavera del 1928, e afferma che «The Railway Accident» è basato su di una «*real experience of fear: I used to travel on the line from Romford to Liverpool Street quite often. At Ilford, which was on this line, there was a very serious accident. As the slow train switched over on to the fast line, the express crashed into it and a lot of people were killed. The engine of the express went over the bridge on to the roadway below. The scene was traumatic in my imagination*».[lviii] E infatti il racconto parla di un uomo che prende un treno, viene coinvolto in un terrificante quanto assurdo incidente dal quale si salva miracolosamente. Ma siamo a *Mortmere*: dopo l'incidente, nella seconda parte del

---

[lvii] Edward Upward, *The Railway Accident and Other Stories*, London, Heinemann, 1969. Ogni successivo riferimento sarà a questa edizione, tramite l'acronimo *RA* seguito dal numero di pagina. Il racconto è pubblicato per la prima volta in *New Directions in Prose and Poetry*, XI, a cura di James Laughlin, New York, James Laughlin, 1949, pp. 84-116. Ma in realtà avrebbe dovuto essere pubblica-pubblicato molto prima, come ricorda John Lehmann in un brano autobiografico a proposito di scambi epistolari con Isherwood nell'aprile del 1936, in seguito all'uscita del primo numero di *New Writing*, che contiene «The Nowaks» di Isherwood, uno dei racconti che poi confluiranno in*Goodbye to Berlin*. Cfr. John Lehmann, *Christopher Isherwood: A Personal Memoir*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1987, p. 28: «*[Isherwood] urged me to publish Edward Upward's "The Railway Accident" in [New Writing] No. 2, as he thought it "one of the most magnificent pieces of narrative prose produced since the war", and would need very little bowdlerization; but this plan fell through, chiefly, as far as I remember, owing to the author's then reluctance*». È lo stesso Upward a preferire che questo non accada, sottolinenandone il carattere di private game tra lui e Isherwood e la natura di testo che deve circolare tra gli adepti del «culto» di Mortmere. Cfr. Letter to Isherwood, 1935?, May 22, London, Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2449, Box 76: «*As for the Railway Accident, I think it will be far more effective in private circulation. It wasn't meant to be published. It was a private letter to you and to any other underground Mortmere converts we might make. I think that if it were published now it would do me far more damage than good. In twenty years time, perhaps, it might be interesting as a pathological document*». Upward, inoltre, insiste spesso con Isherwood affinché il proprio nome non compaia come autore del racconto. Cfr. Letters to Isherwood: 1947, August 7, London, CI 2458, Box 76: «*About The Railway Accident. On thinking the position over I've concluded that it would be better published not under my own name but under the name of Allen Chalmers. Could you pass this on to New Directions?*»; e 1947, September 11, London, CI 2459, Box 76: «*I am rather anxious that [The Railway Accident] should not appear under my own name because if it were by some chance to be read by someone connected with the school it might do me harm. I wouldn't mind that much if I could wholly approve of the story myself, but I can't*».

[lviii] Cfr. Ernest Griffin, «Conversation with Edward Upward», *Modernist Studies: Literature and Culture 1920-1940*, II, 2, 1977, pp. 18-35, pp. 21-2.

racconto l'uomo partecipa alla caccia al tesoro che annualmente si tiene nella rettoria, durante la quale assiste alla pubblica misurazione del seno della bella del villaggio, allo stupro di un ragazzino, a un duello provocato da vecchi rancori e accuse reciproche.[lix]

L'uomo è Hearn, l'esito narrativo della fusione di Hind e Starn nella disperata ricerca di un punto di vista unificante, capace di dare una struttura solida alla fantasy. Ed Hearn si trova alla stazione di Londra, in compagnia di Gunball, e sta aspettando di prendere il treno che lo porterà appunto a *Mortmere*. è lui il narratore della storia e il testo inizia con una sua dettagliata descrizione della realtà circostante, soprattutto della stazione ferroviaria. Il ricorso al dettaglio descrittivo è una tecnica narrativa che Upward conserverà sempre e sulla quale baserà spesso la sua analisi quasi maniacale della realtà e della dimensione fantastica e allucinata in essa contenuta. E sin dai primi scambi di battute tra Hearn e Gunball, è evidente il ricorso al *word playing* e l'abbondare delle coesistenze semantiche che creano una sottile struttura di allusioni, spesso colte e raffinate, talvolta soltanto spiritose e argute.[lx]

Hearn sta aspettando con impazienza la partenza del treno. Sin dall'inizio, *Mortmere* si configura dunque come fuga dall'ordinarietà del contesto sociale e politico contemporaneo. Una promessa di novità, di totale sconvolgimento della razionale atmosfera ammuffita in cui il protagonista vive: «*Outside the station the air would be warm and I should remember clock-golf in the rectory garden, or there would be heavy snow recalling the voluntarily ascetic life I had often planned: there would be crocuses or vultures, it would not be the same as it was here. Immediately the train started everything would be changed*» (*RA*, 4). Inoltre, la frase contiene una velata allusione, tipica nella narrativa degli anni Venti, ad un mondo di armonia e tranquillità, l'Inghilterra edoardiana, che ora non esiste più, spazzato via dalla Grande Guerra. Un'allusione, ma non una nostalgia: infatti la comunità e il villaggio di Mortmere, che di questo mondo sono in un certo senso la cristallizzazione, mostrano - esasperandoli

---

[lix]Per un'analisi della figura letteraria e allegorica del treno in «The Railway Accident» e in «The Scenic Railway», racconto del 1988, si veda Mario Faraone, «"Chambers of Oblivion": I treni di Edward Upward tra allucinazione, storia e memoria», in *Scorci improvvisi di altri orizzonti: sguardi interculturali su letterature e civiltà di lingua inglese*, a cura di Mario Faraone, Martina Bertazzon, Giovanna Manzato e Roberta Tommasi, Morrisville, NC, LULU Enterprises, 2008, pp. 215-34.

[lx] Per esempio, il «nip» che Hearn dice di sentire «*in the air this morning*» contiene certamentel'accezione di «*feeling of frost*», ma anche quella «*small drink of spirits*» e in questo riecheggia la «flask» che Gunball sta offrendo a Hearn, e allude all'inclinazione alcolista di Gunball

in una parodia al limite del surreale - i lati più triti e frustri di una società sull'orlo del tracollo.

Hearn e Gunball conversano amabilmente sulla caccia al tesoro che si svolgerà alla rettoria, sul premio in palio - un tagliacarte d'avorio, offerto da Henry Belmare, il locale proprietario terriero - sulla durata e sul confort del viaggio. Spesso la conversazione dei personaggi si muove in questo modo, a ruota libera senza un filo conduttore logico, mostrando a più riprese le idiosincrasie e i luoghi comuni di una certa fascia sociale in crisi di ruolo, eppure avvinghiata tenacemente a paradigmi perfettamente riconoscibili. Chi conduce il gioco è ovviamente Gunball, il quale si dilunga come suo solito in estenuanti, sconnessi e prolissi discorsi che, se nell'intenzione vogliono rendere più confortevole l'attesa del viaggiatore, nella realtà sono costellati di indizi di una feroce satira nei confronti dei luoghi comuni del linguaggio della upper-middle class. Eccolo mentre si esibisce in un virtuoso equilibrismo conversativo che in realtà è un pedante e paternalistico assolo:

> *That's another reason why I'm not over keen to be at the Hunt. [Anthony's] all right, of course. It's the effect he seems to have on the others that I don't fancy. Shreeve and Wherry prancing about and imagining they're school kids again. Ten to one someone 'll get a cricket stump pushed through his eyeball. Of course, I'm exaggerating but that's the kind of thing. You've got the carriage to yourself. You'll find chocolates in that newspaper and here's my reserve flask. Think that's gunpowder they're shoving into the van? There'll be meringues for tea if I know the rector's baker. My, I've a good mind to chuck up this shooting in the Black Forest and take a snooze on those cushions. Heads or tails, heads - tails, as it happens. Well, perhaps after all if it had been heads and I'd bought a ticket, something else would have gone against me; Griever might have got hydrophobia. Porter! (RA, 5)*

Perso nella selva di informazioni che emergono dallo sproloquio di Gunball, il riferimento al piccolo Anthony è una delle chiavi di lettura della seconda parte del racconto. Si tratta di Anthony Belmare, uno dei giovani coristi della parrocchiale di Mortmere, un ragazzino la cui straordinaria bellezza angelica è sempre stata fonte di pulsioni e di causa di gelosie tra Gustave Shreeve, il preside del locale college maschile, e George Wherry, architetto del municipio.[lxi]

L'allusione alla sua capacità di produrre una forte attrazione sui due rivali, è un'anticipazione del tragico evento che costituirà il nucleo centrale della seconda parte del raccon-

[lxi] Cfr. Ch. Isherwood, *Lions and Shadows*, cit., p. 112.

to: l'abuso sessuale perpetrato nei confronti del giovane Anthony da parte degli altri ragazzini del coro.[lxii] A sua volta, questa tragedia per ora solo evocata, ma certo ben chiara nella mente dei due scrittori, nella ormai perduta versione originale si ricollegava alla tragedia che conclude la prima parte del racconto, dando così un maggiore senso di unità e di struttura all'insieme della narrazione, e sottolineando ulteriormente la contiguità della tragedia pubblica con quella privata.

L'atmosfera dell'attesa per la partenza e la geografia della stazione sono delineate nel dettaglio, e questo contribuisce tanto al coinvolgimento del lettore in un realismo apparente prima di essere precipitato nella fantasia più sfrenata e nelle visioni oniriche e surrealiste dei protagonisti, quanto a un generale senso d'equilibrio che, proprio in virtù dei parametri surreali dell'universo di Mortmere dove tutto può accadere, mostrerà la conclusione del viaggio nell'incidente ferroviario annunciato dal titolo come un evento al tempo stesso assurdo e logicamente consequenziale.

Come molti dei futuri personaggi di Upward, Hearn è un attento osservatore della realtà. Lo stile dell'autore è sempre meticoloso, attento al dettaglio in una descrizione quasi maniacale, spesso concentrata su elementi tecnici propri dell'ambiente che osserva. A parte i *carriages* e i *vans* (*RA*, 3), Hearn descrive altri convogli ferroviari fermi nella stazione, con le carrozze ristorante, i vagoni letto, le pensiline dove i passeggeri sono in attesa (*RA*, 6). Hearn si accorge che, nell'arredamento e nell'equipaggiamento del treno, tutto è

[lxii] Nella versione nota al pubblico il racconto risulta «purgato» di numerosi brani, tra i quali proprio questo della violenza sessuale a un bambino: si tratta di emendamenti effettuati da Isher-Isherwood, curando la pubblicazione del racconto dell'amico per *New Directions in Prose & Poetry*, e principalmente dovuti a motivi di censura. Cfr. Edward Upward, «Remembering Mortmere», *London Magazine*, 27, NS 11, February 1988, pp. 54-5: «*I think it's known that my story The Railway Accident [...] is a bowdlerized version of the story as I actually wrote it. [...] I doubt whether it's known that Christopher did the bowdlerizing. He had to do this in order to get the story published in the USA of 1948, when James Laughlin accepted it for New Directions, twenty years after I had written it. I am surprised now at how little had to be cut, and often the cuts improved the literary quality of the text*». Upward non rimpiange di aver distrutto la stesura originale di «The Railway Accident», dimostrando ancora una volta il suo carattere insofferente nei confronti delle mode e delle imposizioni sociali. Cfr. l'intervista in appendice a M. Faraone, *L'isola e il treno*, cit., Intervista all'autore, Question 116: «*I don't regret having lost the really obscene parts, because once things become so popular, once pornography becomes so popular, I am no longer interested in it. It was only interesting when it was shocking: when we read some of our stories to a colleague at Cambridge, he was horrified. We should have never let him in the secret at all*».

estremamente sofisticato, insolitamente barocco, decisamente esuberante: «*My impression of most details in the design of this train was that they were unnecessary or, if necessary, belonging to a world in which I should have felt as wholly disorientated as though, suffering from amnesia after an accident, I had found myself among hoardings bearing futurist German advertisements*» (*RA*, 7-8). Si noti la singolare preveggenza di Upward nello scegliere l'immagine di cartelloni pubblicitari futuristi tedeschi in grado di disorientarlo, per descrivere un mondo in preda al caos e alla mancanza di saldi punti di riferimento. E questa qualità preveggente ben si accosta a una delle caratteristiche più interessanti di Hearn, la quale sarà presente in quasi tutti i protagonisti della narrativa di Upward negli anni Trenta. Si tratta della capacità creativa, e dunque artistica, che il narratore ha di alterare la scena a suo piacimento, raffigurando così uno scenario diverso da quello reale e adattando la realtà alla propria fantasticheria:

> *I pictured myself leaning over a level crossing gate watching trains; I could not see this train pass until I altered the scene to weak moonlight with ravines and a sharp curve in the line allowing me to include all the coaches in a single and close view. Very long, tubular, dead, they turned with mournful speed at the bend, did not sway, plunged into the red earth and tree-roots of a landslip, emerged with the ease of a saw. Chambers of oblivion in which not one of the passengers returned to consciousness until a porter opening the carriage door shouted that the train had reached its destination (RA, 8).*

«Dead», «mournful»: i termini lugubri cominciano a popolare le righe del racconto. Così l'autore comincia a creare la situazione angosciante che porterà all'inevitabile tragedia. Ed Hearn rivolge l'attenzione al treno sul binario accanto, e allora la terminologia tecnica comincia a farla da padrona: lo sguardo dell'osservatore si sposta sui finestrini, sugli scompartimenti e giunge anche ad esaminare i tenditori a vite (*couplings*) e i respingenti (*buffers*), ovvero quegli elementi che garantiscono l'unione dei vagoni e la possibilità di smorzare la forza d'urto in occasione di un impatto. L'incidente ferroviario comincia in questo modo a farsi strada, seppure ancora velatamente, e l'idea è rafforzata dalla presenza di uno strano personaggio che sta esaminando attentamente proprio questi elementi meccanici.

Si tratta di George Wherry, architetto del municipio di Mortmere, il progettista dell'Hainwart Tunnel nonché principale sospettato dell'incidente ferroviario accaduto

dieci anni prima, come Isherwood e Upward ci dicono nell'«Introductory Dialogue».[lxiii] Come in un romanzo giallo di maniera, gli indizi del disastroso epilogo si succedono con regolarità impressionante nel corso del testo, dapprima come mere allusioni, poi tramite evocazioni sempre più esplicite. Inoltre, l'autore non disdegna di creare un'atmosfera di complotto e sospetto generale, una delle tematiche più in voga sia nella narrativa del primo dopoguerra che in quella degli anni Trenta. La presenza ambigua di Wherry, che controlla con fare sospetto elementi meccanici del treno, non può non suscitare inquietudine e collegarsi esplicitamente al titolo del racconto.

I treni che partono verso Mortmere sono in realtà due. Anche quello del binario accanto, infatti, ha la medesima destinazione. Gunball lo deduce dal tipo di vagoni: «*Look at that end coach; you don't see many of those on the main lines*». E lo comunica a Hearn con la solita nonchalance, concludendo con un rassicurante e salomonico «*Anyway, yours will arrive somewhere*» (*RA*, 8), che, nella sua tragica inesattezza, risulterà essere ironica prolessi della sciagura. I simboli dell'incidente e i personaggi a esso collegati continuano a fare la loro comparsa sul palcoscenico del racconto. Dopo la partenza, Hearn incontra a bordo Gustave Shreeve, il rettore del collegio maschile di Mortmere, omosessuale e pedofilo affetto da mania competitiva, individuo dalla personalità frammentaria. E così entrambi i personaggi evocati da Gunball nel lungo e sconclusionato monologo di cui sopra, Shreeve e Wherry, sono comparsi sulla scena, per cui il viaggio può avere inizio e l'azione può procedere lentamente, ma inesorabilmente, verso la tragedia.

Shreeve ingaggia Hearn in una conversazione intessuta di ambiguità e strutturata su continui cambi di registro, usando locuzioni quali «*part of my trade*» e «*they*» (*RA*, 9), che suonano pericolosamente simili al gergo usato dalle spie in tempo di guerra. Il tono del preside è quello di molti dei personaggi di *Mortmere*, dotato cioè di una sicumera e di una prosopopea tipiche della *poshocracy*. Un altro elemento decisivo della «campagna militare» di Upward nei confronti delle idiosincrasie della poshocracy è costituito dall'abitudine di Shreeve alla menzogna e alla contraddizione. Infatti, come in un gioco infantile, Shreeve si ostina a negare fino all'ultimo l'evidenza della presenza di un reparto di soldati sul treno-

[lxiii] Cfr. Ch. Isherwood ed E. Upward, «Introductory Dialogue», cit., p. 45: «Mr *Wherry, the architect and engineer, who, years before, had built the railway tunnel under the downs. Which collapsed, owing to an infinitesimal error in trigonometry, while the first express was going through it. The passengers could never be dug out. All that remained was the railway signal in the grounds of Henry Belmare's estate*».

evidenza dell'incursione della Grande Guerra nel racconto-dapprima definendoli «*market gardeners*» e poi «*civilians, of course*» (*RA*, 10-1). Questa ostinazione, infantile e inutile, sposta l'attenzione del lettore sull'impossibilità di comunicazione nel dialogo tra i due personaggi. Inoltre, ben presto la conversazione si concentra sul dubbio se il treno sul quale si trovano sia o meno un accelerato, e sulla determinazione di Shreeve di avere ragione a tutti i costi, quasi si trattasse di un argomento dal quale possa dipendere gran parte del proprio equilibrio psichico e (*RA*, 12).

I soldati non si dovrebbero trovare sul treno, come dice Shreeve: «*Ah, but they didn't get on to this train, [...] In fact, I should hardly expect to find troops travelling at all today*» (*RA*, 11). Ma di fatto i soldati si trovano nel vagone accanto e schiamazzano e distruggono elementi dello scompartimento. La loro inquietante presenza è un evidente simbolo della minaccia continua a cui l'uomo moderno è sottoposto e, pur richiamando l'atmosfera cupa e angosciante della Grande Guerra, in realtà alludono (con una lettura a posteriori) alla cieca e bestiale violenza della seconda. Alla luce di questo episodio, ancora più ironica e irreale è la posizione dei due personaggi che, tranquilli nel vagone accanto, dissertano del più e del meno, ma non riescono a celare una tensione di fondo che esiste tra di loro. La discussione sulla natura del treno e sulla presenza o meno dei soldati altro non è che avvisaglia preoccupante della violenza e dell'angoscia che esplode all'interno del quotidiano rapporto interpersonale.[lxiv] È evidente che Hearn e Shreeve stanno conducendo una sottile e perversa «guerra di posizione», traendo ciascuno vantaggio da qualunque elemento di insicurezza e di indecisione dell'altro.

Per tutta la durata del tragitto, Shreeve cambierà continuamente la versione del motivo per il quale si trova a bordo e del perché ha preso proprio questo treno e non l'altro, e insisterà sulle propie qualità di provetto viaggiatore: «*Well, I see we've managed to secure a carriage in the safest part of the train. [...] The safest part of any long-distance train*» (*RA*, 10). L'ironia sofoclea di questa affermazione, visti i numerosi indizi preludenti il disastro, nonché il titolo del racconto, è certamente uno degli obbiettivi voluti da Upward.

[lxiv] In qualche misura, questa tensione controllata da «buoni borghesi» anticipa la tecnica di molte delle situazioni del teatro del primo Pinter, quella che il drammaturgo stesso ha definito «the weasle under the cocktail cabinet». Cfr. Martin Esslin, *Pinter: A Study of His Plays*, London, Eyre Methuen, 1977, p. 127.

Questa qualità inesorabile dell'evento tragico è un aspetto determinante delle storie di *Mortmere* in generale, e di «The Railway Accident» in particolare. Non c'è un solo motivo perché l'incidente non possa essere evitato, visto che su questa stessa linea si è già verificato un evento catastrofico e, «logicamente», ci si dovrebbe essere adoperati per evitarne un altro: il celebre - nell'universo di *Mortmere*, ovviamente - crollo dell'Hainwort Tunnel, dovuto a un errore infinitesimale nei calcoli trigonometrici durante la costruzione. L'ulteriore beffa è che questo inverosimile crollo dovuto a un inverosimile errore è avvenuto, in maniera inverosimile, il giorno dell'inaugurazione della linea: «*You see, it was the extraordinary collapse of that tunnel, on the first day of its use, which caused the original disaster. It has never been repaired. In fact, the slipline leading to it has only once been used*» (*RA*, 25). Per cui ora la linea ferroviaria è stata scorporata in una doppia serie di binari, quella riservata al Mortmere Express e quella a disposizione dei treni merci e locali. Il treno più lento, quello su cui viaggiano i protagonisti, parte con venti minuti d'anticipo (*RA*, 17) e viene di solito raggiunto all'altezza di Beelstreet Junction, una stazioncina ai limiti di un bosco; qui viene superato dal treno più veloce che è partito dopo, quello cioè che Hearn ha visto sul binario accanto; e, dopo aver raggiunto lo snodo in cui le due linee si riuniscono a causa dell'interruzione nel tunnel, si avvia sull'unica linea esistente e giunge a Mortmere quindici minuti più tardi, cioè in una posizione subalterna, come sempre accade tra diretti e accelerati nel traffico ferroviario.

A bordo del treno per Mortmere, tra una menzogna e una contraddizione, Shreeve decide di passare il tempo compilando una dettagliata mappa del territorio attraversato dal treno, una mappa che includa «*the various landmarks, you know, bridges, signal cabins, the main branch lines, etcetera. Any objects which can fairly be said to have a connection with the railway*» (*RA*, 14). Questa mania, all'apparenza innocente, è una pulsione a codificare la realtà e a sistematizzare il caos del mondo frammentario. Ma collegare gli oggetti e gli elementi del paesaggio al tracciato ferroviario, eleva quest'ultimo a vero e proprio personaggio del racconto a tutti gli effetti. È la ferrovia (e il treno in particolare) a determinare lo svolgimento dell'azione, il vero asse portante e centro drammatico che porterà sia alla inevitabile conclusione tragica che all'intuizione dell'impossibilità di conoscere la realtà. Sarà inoltre importante tenere conto che l'ossessione per le mappe geografiche e, soprattutto,

topografiche, è un topos comune negli anni Trenta, soprattutto nella poesia di Auden,[lxv] topos direttamente connesso all'altra ossessione tipica del decennio, quella della frontiera come elemento di oppressione e di soffocamento. Entrambi questi topoi sono ascrivibili alle paure della Grande Guerra e al trattato di Versailles nel quale i vincitori umiliano i vinti imponendo loro delle limitazioni e privazioni geografiche veramente eccessive.[lxvi]

Eppure non è possibile tracciare una mappa soddisfacente. Shreeve ci prova, illustra a più riprese i vari luoghi notevoli sul foglio di carta e poi invita Hearn a controllare e a riscontrare con i suoi occhi fuori dal finestrino. Ma raramente Hearn trova un riscontro effettivo. Dal finestrino si susseguono immagini inquietanti, che generano insicurezza, dubbio e spingono i due a considerare l'esistenza di un complotto. All'ipotesi di una «panther» che si aggira nella foresta (*RA*, 21), una delle frequenti allusioni joyciane che ci ricordano la natura parodica di pastiche letterario che il canone di *Mortmere* spesso assume,[lxvii] fa seguito il racconto di Shreeve che ricorda che un sopravvissuto all'incidente del passato avrebbe visto poco prima dello scontro, e solo per pochi istanti, «*a fisherman dressed in green standing among the rhododendrons and winding his reel*» (*RA*, 18). E di ipotesi in ipotesi, uno Shreeve empirista, che crede solo nella conoscenza acquisita dei fatti senza mai mettersi in discussione - salvo poi doversi precipitosamente giustificare allorché viene colto in fallo - e uno Hearn eternamente in bilico tra scetticismo e stupore, visione realistica e visione al-

---

[lxv] Cfr. Bernard Bergonzi, *Reading the Thirties: Texts and Contexts*, London, MacMillan, 1978, p. 41 e pp. 60-5.

[lxvi] Cfr. Paul Fussell, *Abroad: British Literary Travelling Between the Wars*, London, O. U. P., 1980, p. 33.

[lxvii] Un altro riferimento joyciano è certamente la triplice affermazione «*Yes, oh yes, certainly yes*» (*RA*, 9), che difatti conclude un lungo brano di Hearn sul treno, a metà tra lo «*stream of consciou-consciousness*» e il «*recollected thought*». Inoltre, poco prima dell'incidente, nel corso di un altro lunghissimo brano descrittivo, Hearn afferma: «*I thought I'd imagined I'd seen a man swinging an unlit danger lamp*» (*RA*, 31). Si tratta di un'allusione al racconto «The Signalman» di Charles Dickens, altro autore che i due creatori di *Mortmere* leggono e apprezzano moltissimo. Del resto, l'intento parodico è prassi abituale in Upward e Isherwood, soprattutto negli anni Venti e nella prima metà dei Trenta. Tra i tanti esempi possibili, c'è lo «Shantih. Shaddyata. Shammecoosch» che conclude una lettera a Isherwood, [1927?], May 14, Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2367, Box 75, un evidente richiamo al finale di *The Waste Land* di T. S. Eliot. E l'intera lettera a Isherwood, 1929, January, Musselburgh, Scotland, Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2390, Box 75, che inizia con le parole «Sextract from a Firkin Ogress», e che è una parodia intenzionale di *Extract from a Work in Progress* di James Joyce, successivamente parte di *Finnegan's Wake*.

lucinata della realtà fisica circostante, conducono una conversazione tra l'inquietante e il rassicurante, che ricorda molto le innumerevoli conversazioni intercorse tra Sherlock Holmes e il Dr. Watson sui treni, diretti nella campagna inglese alla caccia di indizi per risolvere uno dei loro tanti casi polizieschi. E l'allusione alla celebre coppia di investigatori è rafforzata anche dal ricorso alla tecnica basata su implicazioni e deduzioni, che compare spesso nel dialogo e che costituisce la procedura investigativa preferita da Sherlock Holmes. Ma Shreeve ed Hearn sono uno Sherlock Holmes e un Dr. Watson degradati, perché molte delle loro deduzioni sono basate su elementi assolutamente soggettivi ed effimeri, come l'escludere che l'individuo intravisto velocemente da Hearn tra gli alberi possa essere Harold Wrygrave - professore nel college di Shreeve, colpevole di un atto di pedofilia - solo in base al fatto che «*Wrygrave always takes the Upper Fourth in French at this hour on Wednesdays*» (*RA*, 23). Come si vede le tecniche della parodia e del pastiche, che i due autori hanno spesso indicato essere alla base del canone, costituiscono l'ossatura principale della struttura anche in questo racconto.[lxviii]

Mano mano che il treno procede lungo il suo percorso obbligato, nella mente non completamente lucida di Hearn visioni allucinate della cui effettiva realtà non ci è mai data certezza si alternano a dolci ricordi e aspettative della tranquilla pace campestre di Mortmere:

> *An airman in fur swung the propeller of a small monoplane. Someone was killing a rabbit with wire in the spinney. Seagulls on arable land far from the sea estuary circled for worms. A dung heap smoked in the damascene steel air. Woods passed like frozen paper. Further on, the girders of a bridge receded obliquely, very close to the window; the train's clatter changed to a lulling profounder rhythm (RA, 14).*
> *Another hour. Cucumber sandwiches. Afterwards the bed among birded wall-paper, feeling very full, sure of dreams. And in the morning at twelve I should go to the Skull and Trumpet for news and a game of darts (RA, 18).*

[lxviii] Harold Wrygrave e il pescatore intravisto in occasione dell'incidente precedente sono simboli che anticipano una delle paranoie più diffuse e più radicate degli anni Trenta, tema molto spesso al centro degli scritti di Upward, il complotto misterioso e inspiegabile. Cfr. S. Hynes, *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*, cit., pp. 36-7: «*Mortmere [...] is grogrotesquely comical, ridiculously violent, undignified, frightening, perverse, free of all restraints, and entirely empty of meaning. Seen in these terms, it has a place at the beginning of this study, as an early parable of the generation. It contains none of the obsessive thirties subjects, the social issues, the politics, the fear of war, but it does express the anxiety of the valueless post-war world*».

Non ci sono certezze sul treno per Mortmere, né nell'universo che sta attraversando. All'inizio della narrazione, Gunball aveva detto «*There's a nip in the air this morning. [...] My word, you'd not know we were in the sight of the first of May*» (*RA*, 4), ma ora veniamo a sapere da Hearn che siamo nel mese di marzo (*RA*, 20). Certo, Gunball è un notorio bugiardo, ma anche il narratore è incline a seguire più la personale interpretazione della realtà che la realtà stessa: «*Leaves were falling outside, from the woods. There were no woods and it was March. Of course, they were birds. Cigar-shaped like brown seagulls. Without wings*» (*RA*, 20). Hearn descrive eventi e personaggi che nella logica del discorso dovrebbero essere visti dal finestrino del treno ma che probabilmente esistono solo nella sua mente stravolta. Questa incertezza dell'affidabilità del narratore risulterà essere una costante nella narrativa di Upward, da *Journey to the Border* (1938), a *The Scenic Railway*, a *An Unmentionable Man*: l'elemento di fantasy è sempre in agguato, pronto a esplodere alla minima opportunità. Le descrizioni sono pervase da un estetismo sfrenato, con gran ricorsoa odori, colori e suoni e in questo anticipano davvero le visioni allucinate del tutore di *Journey to the Border* e illustrano, paradossalmente, sia la frammentarietà e illogicità della visione che la ricchezza e completezza della stessa.

Shreeve, contraddicendosi in continuazione, avviandosi in arditi quanto squilibrati voli pindarici, mentre racconta a Hearn dell'incidente del passato, comincia a instillargli la paura di un possibile incidente durante questo viaggio. L'incidente ferroviario viene direttamente evocato ex abrupto da Shreeve, nell'ennesimo tentativo di dimostrare che la scelta del treno è stata corretta. Anche in questo caso, il dettaglio topografico è ben preciso, c'è l'indicazione perfetta del tunnel teatro dell'incidente del passato, che sarà poi teatro anche di quest'incidente. I riferimenti alla morte e al dolore - che si succedono, abilmente disseminati ad arte dall'autore, con il preciso intento di costruire una escalation verso una conclusione tragica, ma anche grottesca - sono l'ennesimo indizio della qualità di pastiche letterario e di raffinato private game tra i due autori e poi tra questi e la cerchia di amici.[lxix]

[lxix] Sarà interessante esaminare con attenzione un elemento in particolare, perché, anche se il racconto viene pubblicato nel 1949, bisogna ricordare che è stato scritto nel 1928 e che ha circolato moltissimo tra gli adepti della «Auden Gang». Si tratta di «*the corpse in the frozen reservoir*» (*RA*, 22), una delle frequenti immagini di morte che Shreeve appunto utilizza nelle sue strampalate conversaconversazioni con Hearn. Questa stessa immagine compare in una poesia di Auden risalente all'aprile del 1936, «At last the secret is out»:

La poesia viene poi ripresa da Auden è inserita nella sua opera teatrale *The Ascent of F6*, scritta in collaborazione con Isherwood, per la musica di Benjamin Britten e l'allestimento del 1937 a opera del Group Theatre di Rupert Doone.[lxx] È possibile, anzi fortemente probabile come vedremo, che Auden si sia ispirato a Upward nell'uso di questa immagine che rimane molto oscura sia nel racconto che nella poesia. Si tratta di un primo esempio della profonda, e spesso sottile, influenza (riconosciuta apertamente il più delle volte) che Upward esercita sin dall'inizio sui letterati della sua generazione, da Isherwood a Auden, da Spender a John Lehmann e altri.

La frase nella sua interezza conserva un tono misterioso, quasi per iniziati a un culto privato: «*The ghoul on the corkscrew stairs and the corpse in the frozen reservoir don't cut much ice in these critical days*» (*RA*, 22). Viene citata da Shreeve come esempio di una realtà difficile da delineare e connotare, una metafora dell'intero universo di Mortmere, un qualcosa di sfuggente e inafferrabile. E l'inafferrabilità della situazione, il continuo dubitare da parte di Shreeve che Hearn abbia visto davvero Harold Wrygrave tra gli alberi accanto al treno, le continue interferenze del dubbio si rispecchiano in ogni elemento del racconto. Per esempio, i due protagonisti si chiedono se «*the other [train] does go to Mortmere?*» (*RA*, 17), una specie di grande metafora dell'ineluttabilità delle scelte. Hearn e Shreeve dissertano sull'opportunità o meno di prendere l'altro treno, ma in realtà la conversazione perde subito l'intento comunicativo e si riduce all'ennesimo argomento di lana caprina nella scaramuccia dialettica e psicologica tra i due. E le interferenze del dubbio si notano anche e soprattutto allorché Shreeve ravvisa un forte senso del complotto, del mistero che ricopre le vere (o presunte tali) motivazioni dell'incidente ferroviario:

> *«There you are», [Shreeve] shrugged, «why? Why did the tunnel collapse in two places almost simultaneously ten years ago? A minute error in trigonometry. Some urchin comes during the*

Behind the corpse in the reservoir, behind the ghost on the links,
Behind the lady who dances and the man who madly drinks,
Under the look of fatigue, the attack of migraine and the sigh
There is always another story, there is more than meets the eye.

Cfr. W. H. Auden, «At Last the Secret is Out» altrimenti noto come «Poem 18», in *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings, 1927-1939* (1977), a cura di Edward Mendelson, London, Faber and Faber, 1986, p. 287.

[lxx] Cfr. Michael Sidnell, *Dances of Death: The Group Theatre of London in the Thirties*, London, Faber and Faber, 1984, pp. 184-206.

> *lunch and fools about with the surveyor's instruments, and afterwards nobody notices that one arm of the theodolite is bent a mere division of a centimetre out of the straight. You could pretend to accept that explanation, like the coroner. But if you'd stood as I have done for many hours among those terrible ruins it might have occurred to you to wonder whether after all it was an accident, an error, that the distance between the two collapsed sections of the tunnel almost exactly correspond to the average length of an express train. [...] No, my friend, there is only one explanation which will fit that fact. Deliberate foul-play»* (RA, 27).

Il senso oscuro del complotto dell'«*enemy*» misterioso, è quello vissuto quasi quotidianamente da Upward e Isherwood a Cambridge, e che tornerà periodicamente nelle loro opere. La dietrologia di Shreeve è la codificazione dell'insicurezza e del senso di fatalità nel destino di ciascuno, sentimenti di forte impatto che il tessuto sociale britannico ed europeo eredita dalla Grande Guerra. L'incidente preordinato in modo che la porzione di galleria coinvolta sia delle dimensioni precise del treno espresso che la deve percorrere è qualcosa di surrealmente pretestuoso, così come il «*minute error in trigonometry*» presenta un'allucinante qualità di inverosimiglianza. In bilico tra queste due spiegazioni, entrambe possibili solo nella mente disturbata di Shreeve e nell'universo deviante di *Mortmere*, c'è l'unico fatto certo di un incidente accaduto nel passato che, per quanto possa sembrare assurdo, sta per accadere nuovamente ora, più o meno con le stesse modalità.

La ripetizione dell'incidente suona come una replica teatrale, in cui i personaggi agiscono allo stesso modo anche se interpretati da attori diversi. L'incidente è più volte previsto: «*The horrible death which for the second time in the history of that train hundreds of persons would suffer*» (*RA*, 25); «*This slipline, so easily rubbed out on paper, might be the indirect cause of death to all those people*» (*RA*, 26). E quindi, come è ovvio, ad un certo momento l'incidente *deve accadere* e quindi accade. Per un qualche oscuro motivo il Mortmere Express non supera l'accelerato di Shreeve ed Hearn e, oltrepassato lo snodo di ricongiunzione, il treno più lento precede ancora l'altro. Il ritmo si fa incalzante, la qualità cinematica della descrizione rende la scena viva e coinvolgente. I dettagli tecnici e meccanici dei convogli e della linea ferroviaria si moltiplicano progressivamente nelle pagine che precedono l'incidente e saturano letteralmente il lungo brano del momento dello scontro. Il finale è concitato. L'attenzione per il dettaglio sposta il punto di vista da scene che descrivono azioni generali a inquadrature che privilegiano i particolari. L'alternanza della descrizione dell'incidente con espressioni e monosillabi pertinenti alla sfera dell'inconscio del narratore, in stile joyciano, permette una immedesimazione al contempo dinamica e cerebrale:

> *He would not see me at the window. I had rammed down the sash, leant out. Like a canyon the cutting deepened among organ-pipe rocks towards the still distant mouth of a tunnel. The English Rifles were walking on the carriage roofs. Some had already reached the engine. Exceeding sixty miles an hour it visibly left the rails, jogging the foremost coaches through spraying wood from ploughed sleepers, mowing the reeds. A blinding jolt had us into the inverted rack, dazzled with glass showering like luminous fish, ricocheting between punching upholstery. Jump. The brakes savaged the wheels. Calvary. Mater. The roses. Vesperal. Burial at sea. Slowing down. Shreeve stood at the uncertain door. He jumped like a rat. Had jumped, falling softly, not stunned, not even bleeding, my spine uninjured, my eyes safe. Buried in reeds (RA, 32).*

Il treno deraglia, provoca una carneficina. Nella versione originale del racconto, a questo punto c'è un lungo brano che viene poi rimosso da Isherwood allorché si appresta a pubblicare il racconto nel 1949. Upward ne traccia seppur brevemente le linee:

> *All around [Shreeve and Hearn] alongside the railway track in the deep cutting where the accident had happened were the injured, dying and dead bodies of Colonel Moxon's English Rifles. [...] Suddenly a vehicle resembling a fire engine, but having a latticed wooden tower rising out of the middle of it, appeared at the top of the cutting. It was the Mortmere Rural Council's Painless Exterminator and it worked like a pile-driver, crushing the bodies of the injured and dying [soldiers] at the bottom of the cutting.*[lxxi]

Come già per l'episodio dello stupro, anche in questo caso Upward non rimpiange poi molto l'esclusione del brano: «*I didn't want to publish many of the Mortmere stories, because they are heartless. I think that my own attitude in "The Railway Accident" is rather heartless, above all for what concerns what happens to those soldiers*».[lxxii] Upward è convinto che talvolta

[lxxi] E. Upward, «Remembering Mortmere», cit., pp. 56-7.

[lxxii] Cfr. M- Faraone, *L'isola e il treno*, cit., intervista in appendice, Q58. Upward è sempre stato contrario alla violenza gratuità, e per questo ha sempre avuto dei dubbi sulla pubblicazione di quequesto scritto che, come si è detto, nasce con la finalità di private game tra lui, Isherwood e pochi altri iniziati. Anche quando finalmente Isherwood lo convince a pubblicarlo, Upward esprime le sue titubanze e la sua paura che sia proprio la violenza efferata, assurda e grottesca, a costituire la maggior attrattiva per il pubblico. Cfr. Letter to Isherwood, 1949, January 18, London, CI 2460, Box 76:

I have been feeling more and more that the thing is only being published because its sadism has now become fashionable. It was written in innocence, before we had dreamed that Mortmere would become real in Belsen, and now if it's published it will lend its poetry as a sort of sanctification to bestiality. ("Bestiality'

la narrazione di *Mortmere* abbia davvero esagerato nella crudeltà e nell'effimera ricerca del grottesco, come nel caso di questo episodio dello «sterminatore indolore». La qualità «mostruosa» della fantasy viene da lui accomunata alla «mostruosità» degli autori: «*The inhabitants of Mortmere were either insane and incapable of reacting to events in an ordinary human way, or they were monsters. And perhaps Christopher and I, in our imaginings though not in our deeds, were monsters - adolescent monsters*».[lxxiii] Però, a mente serena considera «*the episode now as prophetic in its fantastic way of happenings under the Nazis and of the pre-Second World War attitudes of various capitalist governments towards the Nazis*».[lxxiv] Impossibile però non accorgersi che lo «sterminatore indolore» che accumula come una ruspa I corpi dei soldati morti e di quelli ancora morenti è una chiara allusione alle immani carneficine avvenute sui fronti della Grande Guerra solo un decennio prima, soprattutto sul Fronte Occidentale a Isherwood fin troppo noto: masse di soldati sacrificati per la follia di governanti, politici e affaristi senza scrupoli, migliaia di feriti che spesso rimangono per giorni a morire nella terra di nessuno tra le due opposte trincee. Una scena apocalittica che, pur nello stile ironico, surreale e grottesca di Upward, non può fare a meno di colpire intensamente il lettore.

Hearn e Shreeve, saltati dal convoglio all'ultimo momento, si salvano miracolosamente e vengono trasportati in automobile dal solerte Reverendo Welken alla rettoria per la caccia al tesoro. Il passaggio dalla prima alla seconda parte avviene perciò senza soluzione di continuità e in modo «cloroformizzato», visto che nel breve giro di due righe nessuno si preoccupa più del tremendo incidente.

Il giardino della rettoria viene descritto come un lussureggiante luogo esotico, dove sono presenti piante tra le più diverse come «*arum colocasia, lupines, lentils, the pomegranate,*

---

which as a verbal conception used to seem so funny). However, I'm aware that the thing will probably get published sooner or later whether I like it or not. So, provided I don't take any money for it, Laughlin can have it. I here with vest my property in it in you, if that's possible and you agree. But make Laughlin pay you something.

E a proposito del compenso, Upward escogita in seguito una soluzione «etica» che salvaguardi la sua coscienza e produca dell'utile. Cfr. Letter to Isherwood, 1949, March 13, London, CI 2461, Box 76: «*I think that what I'll do about The Railway Accident is this. I'll ask Laughlin to give the money to any organisation which defends writers who like Howard Fast have got into trouble with the authorities. If he does that it will help to salve my conscience for pandering to the current literary fashion*».

[lxxiii] E. Upward, «Remembering Mortmere», cit., p. 57.

[lxxiv] *ibidem*.

sycamore, date palms, yew, beech and privet, fenugreek, the meloukhia, the Acacia Farnesiana, carob tree, mimosa habbas, lemon verbena, nasturtium, rose and lily» (*RA*, 34), certo reminiscenze delle moltissime letture fatte da Upward, non ultima la sua passione per l'esotismo delle *Mille e una notte*. *«Snakes hung from the elm branches»* (*RA*, 34) e conferiscono al giardino anche lontani echi biblici. La vegetazione lussureggiante e la descrizione esotica conferiscono al passaggio di ambientazione un che di estetizzante e disorientano, almeno immediatamente, il lettore. L'effetto straniante è accentuato soprattutto dallo scarto narrativo ed espositivo nei confronti del brano immediatamente precedente. Come già all'inizio di «The World War», anche questa scena sembra alludere al mondo di pace edenica precedente allo scoppio della Grande Guerra, tanto decantato e mitologizzato nei romanzi degli anni Venti e nella critica storiografica successiva, un mondo che ritroveremo nei ricordi di Lily Vernon in *The Memorial*.

Tutti i personaggi principali di Mortmere sono qui presenti, alle direttive del reverendo Welken, per scatenarsi nell'annuale caccia al tesoro. Da Alison Kemp, la prostituta del villaggio, al sergente Claptree, il gestore del pub; da Charles Wrythe, giovane studioso di storia e «malvagio» ufficiale della fantasy, a Gaspard Farfox, il detective privato che non si può certo definire un «occhio di falco», ma che in «The World War» recita il ruolo della spia. Interessante il fatto che siano presenti tanto Hynd e Starn - ovvero i due protagonisti narratori originali del canone, gli alter ego di Isherwood e Upward - quanto Hearn, che di questi narratori è l'esito successivo, una fusione ritenuta necessaria per unificare il punto di vista attraverso il quale convogliare la narrazione: le regole interne della fantasy, ovviamente, vengono stabilite di volta in volta dall'autore di turno, da Upward nel caso specifico.

Continua il gioco delle implicazioni, delle mezze rivelazioni, del comportamento basato sostanzialmente su scelte non razionali: Mortmere allude ad un mondo nel quale la logica è basata sul fatto che niente è riconducibile alla logica. L'annuncio del fidanzamento di Miss Belmare e la misurazione pubblica del suo seno sono aspetti veramente assurdi di un già fin troppo assurdo mondo. L'attenzione si sposta in continuazione da un elemento narrativo a un altro, senza mai veramente soffermarsi su niente in particolare. È l'insieme caotico e disarticolato della realtà descritta a costituire il vero punto di riferimento del racconto, una disarticolazione visiva che riproduce quella morale e psicologica conseguita alla Grande Guerra. Ogni particolare ha un suo equivalente nella vita reale, e l'esserne pa-

rodia esplicita non fa che esaltarne gli aspetti più grotteschi. Il climax è rappresentato dallo stupro di Anthony Belmare a opera degli altri ragazzini del coro aizzati da Wherry (stupro che, come si è detto, viene rimosso dalla versione pubblicata), seguito da un duello farsa tra Shreeve e Wherry: il duello dovrebbe essere eseguito con pistole ad acqua, ma la solita mano misteriosa ne sostituisce una con un vero revolver e Wherry rimane ferito superficialmente ma, forse, leso in maniera permanente. Il tutto si svolge in modo grottesco e con enfasi estrema, chiaramente con toni esasperati e melodrammatici. Ovviamente, la caccia al tesoro viene dimenticata.

La tragedia ferroviaria della prima parte e la violenza della seconda parte sono tra di loro direttamente collegate proprio perché sono uno dei primi esempi nella narrativa di Upward del pericolo a cui l'essere umano, sia esso individuo o parte di una comunità, è continuamente sottoposto a causa della presenza delle forze occulte della reazione: gli elementi della poshocracy sono quasi tutti presenti alla caccia al tesoro e i più pericolosi risultano essere quelli che rivestono ruoli istituzionali, come il giovane studioso di storia Wrythe e l'architetto Wherry.

Alla fine di questo evento ludico, ma anch'esso percorso come si è detto all'inizio da simboli di violenza e di paura, verremo a sapere dalle parole del reverendo Welken che Harold Wrygrave è stato arrestato con l'accusa di sabotaggio a convoglio ferroviario, un fatto che conferma i sospetti di Shreeve, mai peraltro univocamente dimostrati, sulla responsabilità del collega nel disastro. Ma non ci sono prove su chi sia il vero colpevole dell'incidente di dieci anni prima e, come sempre nelle storie di *Mortmere*, le velate allusioni sostituiscono le certezze che la realtà visionaria di un mondo troppo diverso e troppo simile alla buona società borghese edoardiana non può e non vuole fornire.

VI

La Grande Guerra compare dunque già in questi scritti giovanili di Isherwood e nelle sue collaborazioni con Upward. Ma l'influenza culturale e psicologica non si esaurisce tanto presto, e il conflitto nel quale ha perso la vita il padre Frank seguita a comparire in diversa misura almeno in tutte le altre opere degli anni Trenta. Coevo al surrealismo grottesco *a-la-Mortmere* di «The World War» il primo testo narrativo nello stile tradizionale è un altro racconto, anch'esso rimasto inedito fino al 1966 e ora contenuto in *Exhumations*, la

raccolta di cui si è già accennato. Si tratta di «Gems of Belgian architecture» (1927), ambientato in un ambito scolastico che lo stesso Isherwood ammette apertamente essere quello tanto odiato e a lui familiare di St. Edmund:

The setting is St. Edmund's School, Hindhead, Surrey [...]. With a venom which has long since been dissolved in nostalgia, I once wrote a description of its appearance as follows: «An aggressive gabled building in the early Edwardian style, about the size of a private hotel. The brick-work is varied here and there whit sham fronting and criss-cross stucco. In the foreground is a plantation of dwarf conifers, such as are almost always to be seen in the grounds of better-class lunatic asylums» (EX 169).

Interessante notare che Isherwood ci tiene a sottolineare come ancora nel 1927 il senso di odio nei confronti della sua scuola fosse molto intenso. In effetti, nel breve testo introduttivo che nel 1966 l'autore prepone al racconto, egli delinea con un senso di fastidio ma anche con nostalgia una delle attività quotidiane alla quale gli alunni vengono sottoposti in un ambito scolastico come quello di St. Edmund, le «esercitazioni militari» condotte dagli insegnanti in una rete di trincee scavate vicino alla scuola da soldati impegnati in esercitazioni militari vere e proprie. La cura del dettaglio che Isherwood sempre tiene nella sua narrativa, permette di visualizzare la scena e di esperire il senso di coinvolgimento ma anche di angoscia del ragazzo:

Near our school was a common on which, as the war progressed, an immense army camp grew up, occupied chiefly by Canadians. Often, on our Sunday walks, we crossed a stretch of land in which the soldiers had dug trenches for training. The masters in charge of our walks would encourage us to jump these trenches. Perhaps they wanted to bring home to us something of the physical reality of war. If so, they certainly succeeded, as far as I was concerned. Many of the trenches were seven or eight feet deep; it made me dizzy to look down into them. And though there were plenty of places where I could jump across, they seemed alarmingly wide to me, with my short legs. We also played hide and seek in them. This was fun. But, one day, I got temporarily lost and experienced some of the terror of the trench-labyrinth which Robert Graves and other war writers have described (EX ibidem).

L'atmosfera ludica è quindi corrotta dalla percezione dell'angoscia di sentirsi in trappola, esperienza certo comune a molti dei soldati che nelle trincee combattono e muoiono per cinque lunghi anni di Guerra. Isherwood sottolinea come, in un primo momento, gli insegnanti a scuola esaltino l'eroismo delle truppe canadesi intervenute a fianco dei bri-

tannici per contrastare il nemico, salvo poi condannarne l'ubriachezza e l'eccesso di violenza verbale e fisica. Ma il motivo per cui i canadesi rimangono popolari tra i ragazzi è un altro. Come tutte le altre scuole dell'epoca, anche a St. Edmund è molto popolare la pratica del *craze*, oggi più nota con il termine *fad*, una vera e propria mania collezionistica che si diffonde in gruppi sociali molto coesi, come può essere una popolazione di lavoratori in una stessa azienda, o una popolazione scolastica che quotidianamente vive in continua contiguità, mania che si nutre della novità degli oggetti da collezionare e che è soggetta tanto a un intenso momento di popolarità quanto a un successivo e rapido abbandono e oblio. Queste manie collezionistiche fanno leva sulla capacità immaginative dei ragazzini, e tutto può essere collezionato, scambiato, mostrato come oggetto di vanto, come per esempio bilie, francobolli, soldatini. O figurine, come quelle che agli inizi del Novecento sono contenute nei pacchetti di sigarette: una figurina in ogni pacchetto, da raccogliere e poi incollare su album appositi forniti dai produttori di sigarette. L'inevitabile comparsa di «doppioni» spinge i ragazzini a elaborare sistemi di scambio e mercanteggio delle figurine più rare, attività in cui le loro diverse personalità emergono.

«Gems of Belgian Architecture», il titolo del racconto di Isherwood, è anche il titolo della serie di figurine al centro dell'ansia collezionista che pervade i bimbi protagonisti della vicenda. Tra il 1914 e il 1918 le figurine esistono effettivamente, rappresentano una serie di edifici storici belgi di gran pregio, e costituiscono un'attrattiva ulteriore visto che il Belgio è devastato dalla guerra e una delle figurine rappresenta la Cloth Hall di Ypres, più volte colpita dai cannoneggiamenti e distrutta quasi per intero, per essere poi fedelmente ricostruita a conflitto concluso. C'è un solo modo per procurarsele, ed è tramite la compagnia di soldati canadesi che staziona nei pressi della scuola. Come si è detto infatti, le figurine sono all'interno dei pacchetti di sigarette, chiaramente *off limits* per gli alunni della scuola. Ma i canadesi sono fumatori accaniti, e fraternizzano con i ragazzini, per i quali quindi è possibile procurarsi le agognate figurine in modo relativamente facile. La prima parte del racconto passa in rassegna le varie strategie e attività per procurarsele, i piccoli complotti e le alleanze più o meno durature per completare le proprie collezioni, obbiettivo che appare subito collaterale se non marginale, perché la vera attività è cimentarsi in un fac-simile della palestra della vita, nella quale alcuni ragazzini sono molto popolari e ottengono tutto senza fatica, mentre altri devono dimostrare di saperci fare, usare l'astuzia, chiedere e concedere favori; alcuni sono dei leader veri e propri, e intorno a loro si riuni-

scono piccole bande di accoliti, composte soprattutto da chi è meno capace se non del tutto inetto, e si contenta di splendere della gloria dei capi. Isherwood descrive una serie di episodi realmente accaduti durante i suoi anni a St. Edmund, e mette in campo una delle prime coppie di «Truly Strong Man» e «Truly Weak man» della sua narrativa.

Philip Dwight, un leader tra i ragazzi, per completare la propria collezione entra in competizione (e in conflitto) con la «cigarette-card firm», una vera e propria banda disposta a tutto, comandata da Dog Major, un tipico bullo, che si avvale di Sale e Griffin come tirapiedi per imporre a molti compagni scambi contro la loro volontà. Quando a Dwight manca solo l'introvabile figurina numero nove, che nessuno a scuola sembra aver mai visto, è chiaro che la competizione con la banda di Dog Major è ormai destinata a uno scontro finale. La scuola si spacca in due: alcuni ragazzini non hanno paura di Dog Major e dei suoi accoliti - tra i quali c'è anche il fratello Dog Minor che terrorizza gli alunni delle prime classi - e si schierano con Dwight, agendo come sue spie per venire a conoscenza dell'esistenza della figurina in modo da aiutarlo a procurarsela. Ma Griffin è un nemico giurato di Dwight e agisce allo stesso modo a favore della propria banda, sicché la situazione diventa sempre più tesa. A un certo punto, alle spie di Dwight giunge notizia che Sladen, un alunno delle prime classi, ha un esemplare perfetto della numero nove. Dwight intende scambiarlo con ben trenta delle sue figurine e chiede alla spia di dire a Sladen di non dire a nessuno che ha l'ambito oggetto. Ma la conversazione non sfugge a Dog Minor e la banda di Dog Major minaccia Sladen, costringendolo a dare loro la figurina. La partita è quindi vinta dalla banda di Dog Major e a Dwight non resta che accettare la sconfitta. Cosa che sembra fare, ma alla quale non crede nessuno.

Giorni dopo, Griffin che tiene la raccolta delle Gems nel suo armadietto, va a prenderla insieme ai doppioni per continuare il gioco di scambi, ma si accorge che la serie completa è scomparsa. La banda decide di attendere per vedere se si tratta di uno scherzo, ma nei giorni successivi la raccolta seguita a non ricomparire. Una perquisizione di molti altri armadietti non porta a nessuna soluzione. Dwight si rifiuta di far perquisire il suo e quindi viene accusato apertamente di essere il ladro, o di avere avuto un complice. Investigazioni accurate vengono condotte da Dog Major e da Griffin, ma prove certe non ne vengono mai trovate. La banda decide comunque di punire Dwight e, la domenica di fine trimestre, Dog Major, Sale e Griffin si appostano su un sentiero vicino scuola, gli tendono un'imboscata e, dopo una furiosa lotta, riescono a immobilizzarlo, lo legano e lo gettano

tra i cespugli di ginestra spinosa, la pratica del *gorse-bushing* tipicamente in uso nelle public school dell'epoca, con la quale vengono puniti quelli che infrangono le regole non scritte della convivenza scolastica. In preda alle lacrime per l'umiliazione subita, Dwight si libera e insegue l'odiato Griffin per vendicarsi. Afferra un fucile giocattolo e gli spara all'altezza della testa, un proiettile che gli passa vicino ai capelli fortunatamente mancandolo di un soffio. Questo fatto sembra far rinsavire tutti, placa gli animi e spinge la banda di Dog Major a fare la pace con Dwight e a smettere di accusarlo del furto. Che rimane quindi insoluto. Chi ha rubato le figurine?

La presenza della Grande Guerra nel testo non è limitata al solo contatto dei fanciulli con i soldati canadesi del campo addestramento nelle vicinanze della scuola. L'atmosfera di inquadramento in gruppi e bande basati su fedeltà assoluta e cieca ubbidienza gli ordini dei capobanda; il ricorso a minacce e punizioni esemplari per tradimenti e cambiamenti di fronte; la presenza di spie che riportano informazioni preziose ai due diversi schieramenti; l'escalation di violenze che culmina in un atto avventato e che porta poi a una rappacificazione finale: tutto «respira» dell'atmosfera in cui vivono migliaia di ragazzi come Isherwood e i suoi compagni nelle public school britanniche durante gli anni della guerra. E ci sono anche gli eroi. E, ovviamente, anche i codardi. Il comportamento di Dwight è integro e solare, afferma di non avere nulla da nascondere e per tutta la vicenda si è sempre comportato in modo corretto e leale verso i suoi alleati, sprezzante ma onesto verso i nemici. Non sente il bisogno di doversi discolpare quando viene accusato del furto delle figurine, perché è dotato di un carattere forte: infatti, è lui il «Truly Strong Man» del racconto, lo dimostra fino alla fine, quando subisce l'umiliazione e, tentando di vendicarsi, capisce che ormai il limite è superato e bisogna tornare alla normalità, e non si rivolge agli insegnati per denunciare la banda di Dog Major, ma è pronto a rappacificarsi e mettere una pietra sopra a tutta la vicenda. Che in fondo era solo un gioco, e che ha rischiato di diventare tragedia. Come la guerra, appunto. Ma chi è il «Truly Weak Man»?

Per comprenderlo, bisogna ricordare che questo racconto è diviso in due parti, di cui per ora abbiamo visto solo la prima. La seconda parte ha luogo cinque anni dopo, ma questo si comprende con molta difficoltà dal testo perché non c'è alcuna divisione grafica, e la voce del narratore onnisciente non lo afferma esplicitamente. Una strategia narrativa della quale l'Isherwood del 1966 si pente amaramente:

> *An interval of at least five years is supposed to separate the two halves of this story. But you will probably not become aware of it until you have read on for a couple of paragraphs, or even more. In those days I loved to mystify my reader. Indeed it is quite possible that you may end up baffled: unable to guess just what it is that has been happening. So I had better explain that the plot revolves around Sladen (EX 172).*

L'Isherwood maturo all'apice della sua fama è spesso ingiusto con l'Isherwood adolescente, agli inizi della carriera: nel migliore dei casi è modesto nel giudicare i suoi sforzi narrativi, nel peggiore li condanna esplicitamente e immeritatamente. In realtà, in «Gems» ci sono molti brani di buon livello, che fanno intravedere le capacità future dell'artista. Alcuni di questi sono le conversazioni tra i ragazzi, abilità che Isherwood incrementerà sempre e che gli permetterà di lavorare come sceneggiatore per Hollywood una volta emigrato negli Stati Uniti. Tuttavia, è anche vero che questi dialoghi, «datati» nel gergo studentesco dell'epoca e infarciti di riferimenti a usanze e costumi tipici delle public school di inizio Novecento, possono risultare ostici anche per un lettore madrelingua odierno. Peter Parker è dell'idea che

> *«Gems» punges straight into the enclosed schoolboy world, which evokes more through reported speech than by description, making bold use of prep-school slang. It is narrated by someone who is part of this world and talks like a schoolboy but does not exist as a character within the story. It may be hard for anyone non conversant with schoolboy lore and language to follow easily what is going on […].*[lxxv]

Ma l'affermazione di Isherwood è rivelatrice. È Sladen il «Truly Weak Man». Indizi nel testo permettono di comprendere che Dwight rappresenti per Sladen una figura di eroe, verso la quale nutre un certo affetto, promettendogli infatti la figurina numero nove. Ma per codardia scambia invece la figurina con la banda di Dog Major, una codardia di cui si pente e a cui pensa di porre rimedio sottraendo la raccolta completa dall'armadietto di Dog Major per consegnarla a Dwight. Ma, per paura di essere scoperto nel corso delle indagini condotte da Griffin e dagli altri accoliti della banda di Dog Major, Sladen nasconde la raccolta dietro un mattone del muro dello spogliatoio, riservandosi di consegnarla in seguito al suo eroe. Ma la vita scorre, passano gli anni: nelle pagine della seconda parte, una conversazione tra alcuni dei protagonisti ci comunica che alcuni di loro ora lavorano in

---

[lxxv] Peter Parker, *Isherwood. A Life*, London, Picador, 2004, p. 144.

importanti ditte e uffici della City, altri sono addirittura emigrati per occupare posti di prestigio nelle colonie, uno è anche morto. I ragazzi ora sono gli Old Boys e si riuniscono per una delle classiche rimpatriate tra ex-studenti di una public school. Dopo la cena c'è uno spettacolo per i nuovi studenti, e Dwight e Griffin ne approfittano sgattaiolando dalla scuola per andare al pub. A loro si unisce Sladen, dapprima non voluto ma poi tollerato. I tre bevono parecchio e Dwight diviene piuttosto alticcio. Sladen gli chiede di venire con lui per mostrargli qualcosa e lo porta nello spogliatoio, dicendogli di mettere la mano nel vano del muro. Ma è inutile: il vano è completamente vuoto, la raccolta di figurine deve essere stata trovata da qualcuno ed è quindi sparita. La scena in cui Sladen avrebbe dovuto finalmente trionfare e riappacificarsi col passato si rivela un nuovo fallimento e Sladen si sente male per la frustrazione e per avere bevuto troppo. Dwight, l'uomo veramente forte e sicuro di se stesso, non viene così a conoscenza dei fatti accaduti anni prima e, salutando la compagnia di vecchi compagni, se ne va in taxi, lasciando dietro di se Sladen, uomo sempre più debole, perché ha appena fallito un nuovo test, quello in cui cercava di impressionare favorevolmente l'eroe della sua infanzia.

Tra le figure direttamente collegabili alla Grande Guerra e importanti per la crescita psicologica e umana dei giovani appartenenti alla generazione di Isherwood c'è sicuramente quella del reduce, una figura che continuamente ricorda loro la frustrazione e il senso di inferiorità per non avere preso parte al conflitto, sensazioni che abbiamo visto essere di estrema importanza per la formazione umana, culturale e politica della nuova generazione di artisti e intellettuali. Il reduce è un costante ricordo del senso di inadeguatezza e spinge molti autori a trasferire nei propri scritti la percezione della crisi di valori della classe sociale a cui appartengono e un misto di idealizzazione del conflitto e di visione cinica della società contemporanea. Secondo Maes-Jaelinek

> *[...] the young who had missed the War envied the returned soldier his experience at the front. These contradictory feelings together with their disillusion about humanity as a whole lay at the root of neurosis among the younger generation. They were «inwardly lost», living in an age in which traditions were being overthrown and all values questioned. The typical hero in the satire of the Twenties is an innocent and clever young man who is convinced of the futility of war but also of life in peacetime; he is a thwarted idealist, often a romantic who refuses to acknowledge it and becomes a cynic out of a sense of frustration. It is no accident that the best interpreters of his dilemma were themselves young men who had missed the War: Huxley, who was unfit for service, and Waugh, who was too young. Their novels trace the spiritual devel-*

> *opment of the post-war generation: their confusion, disillusionment and cynicism in the face of a crumbling world, and then, very often, their search for meaning and security through religious conversion or commitment to a political cause.*[lxxvi]

Nell'estate del 1927, durante uno dei suoi soggiorni a Freshwater nell'Isola di Wight, Isherwood ha occasione di conoscere e frequentare assiduamente un certo Mander, reduce della Grande Guerra, il quale rappresenta per lui un'importante esperienza umana e l'idea iniziale per quello che sarà uno dei personaggi principali del romanzo *The Memorial* (1932), interamente incentrato sugli effetti della Grande Guerra in una famiglia come la sua. Mander diviene anche un personaggio vero e proprio nell'autobiografia *Lions and Shadows*, con il nome di «Lester». La descrizione fisica mostra la grande capacità di Isherwood di «visualizzare» sulla pagina una persona effettivamente conosciuta, capacità che non verrà mai meno e che rappresenterà sempre una delle frecce all'arco dell'autore:

> *I turned to find, standing beside me, a young man whom I knew by sight already. I had passed him several times in the village street, hurrying along, hatless, in gym shoes, with a heavy walking-stick and a powerful, curiously wooden stride which suggested some unseen injury. He was gawkily tall; his small untidy mobile head was set upon gaunt shoulders; the eyes nervous, alert and puzzled. His whole appearance was that of an overgrown nervy boy. He might easily have passed for less than twenty years old. (LS 253)*

Già da questa descrizione fisica compaiono indizi, poi corroborati dalle conversazioni e riflessioni delle pagine seguenti, che Lester soffre di una sindrome da stress post-traumatico: il bastone con il quale cammina e che indica una qualche ferita agli arti, lo sguardo nervoso, confuso, sempre all'erta, ma anche il fatto che la vita militare al fronte lo ha ormai abituato a vivere in una tenda sul retro della Cappella Metodista. Tutto in lui allude in un modo o nell'altro alla Grande Guerra, soprattutto il fatto che nel 1915, poche settimane dopo aver compiuto sedici anni, si arruola come volontario e inviato sul fronte francese, ma non prima di un suo commilitone che si vanta apertamente di essere stato scelto prima di lui:

> *Lester had had a fight with another boy, hardly older than himself, who was cocky and boastful because he had been chosen to go out to France on an earlier draft. The other boy had been*

[lxxvi] Cfr. H. Maes-Jelinek, *Criticism of Society in the English Novel Between the Wars*, cit., p. 10.

> *killed within twenty-four hours of reaching the front. And Lester had survived to see the last drafts go out in the autumn of 1918, escorted down to the station by military police, for fear of wholesale desertion (LS 254).*

L'immagine è inquietante: dalla smania di protagonismo dei volontari dei primi mesi, alla coscrizione obbligatoria con scorta di polizia per le ultime classi inviate al fronte. Isherwood è incantato da Lester è lo ascolta a lungo nelle sue conversazioni: «*Whatever we talked about, our conversation returned, inescapably, to the war. Lester, obviously, could speak of nothing else for long*» (*LS* ibidem). Il lessico militare e la descrizione della vita al fronte e nelle trincee durante i bombardamenti dell'artiglieria nemica e gli attacchi dei reparti di fanteria in territorio aperto sono la cifra delle conversazioni con Lester, riportate in sintesi ma con dovizia di dettagli da Isherwood:

> *He described his training: the bayonet practices, at which the sergeant had shown them how to twist the bayonet in the body and extract it with the help of your foot; the jumping of trenches in full equipment; the bombing course, with its accidents - one man had lost an arm, two had been killed. He described the first journey to France the night crossing with darkened lights, the troop trains, the trenches, the first attack [...] (LS 254-5).*

Grazie alle conversazioni con Lester, Isherwood può affrontare il tema a lui caro dell'eroismo e della codardia, che sappiamo essere rappresentati dalle figure del «Truly Strong Man» e del «Truly Weak Man», con il necessario distinguo che spesso chi è forte non sente il bisogno di dimostrare eroismo che è invece altrettanto spesso ossessione di chi è debole. Il momento topico nel quale eroismo e codardia si mescolano e si confondono è proprio quello dell'attacco:

> *"It's not so bad, especially if you've had some rum first. You just do what the others are doing. You mustn't think about it too much, that's all... ". People who "thought about it" went mad, or wounded themselves with their own weapons, or stood on the parapet until they were hit according to their temperaments. Lester had seen a young officer shot "for cowardice" after being in the line for five days without sleep. Another officer, also found guilty of running away, was sent back to the front while awaiting sentence; two days later, a colonel who did not know of his record recommended him for the Victoria Cross (LS 255).*

La vita di trincea porta alla disumanizzazione, come abbiamo visto anche nel racconto di Frank nelle lettere a Kathleen. E l'eroe che merita la Victoria Cross, la più alta onorifi-

cenza bellica britannica, qualche giorno dopo può essere colpevole di diserzione. Al fronte saltano i parametri di riconoscibilità, i ruoli in cui classificare un essere umano, si vive nel terrore e nella disperazione. E le ferite peggiori, molto spesso, non sono affatto quelle fisiche. Anche se Lester racconta di essere stato ferito solo una volta, conversando con lui Isherwood si accorge di come in realtà siano state la sua psiche e la sua mente a ricevere i traumi più consistenti, e si rende sempre più conto di come egli stesso non possa fare a meno di rimanere influenzato da questi racconti, in virtù della capacità visualizzatrice del racconto del reduce e della fervida immaginazione dell'autore:

> *[Lester] never suspected, I think, how violently his quietly told horribly matter-of-fact anecdotes affected me. I had heard plenty of war stories before, from older men, and the war novel was just coming into fashion; but Lester alone had the knack of making all those remote obscenities and horrors seem real. Always, as I listened, I asked myself the same question; always I tried to picture myself in his place. But here, as ever, the censorship, in blind panic, intervened, blacking out the image. No, no, I told myself, terrified; this could never happen to me. It could never happen to any of my friends. It was physically impossible. It wouldn't be allowed. (LS 256)*

La certezza dell'impossibilità che fatti simili possano accadere alla sua generazione - «certezza» fragile, da qui a un decennio destinata a crollare di fronte all'evidenza di un nuovo conflitto planetario che investe proprio le nuove generazioni - va di pari passo con la frustrazione di non aver potuto prendere parte a quegli stessi eventi glorioso e sanguinosi che si è contenti di aver evitato. La conversazione con il reduce permette a Isherwood di confrontarsi con i fantasmi e le angosce che, tramite la morte del padre e le ossessioni conseguenti della madre, lo tormentano ormai da più di un decennio. Per Isherwood la guerra ora diviene un evento reale, ancora non tangibile personalmente, ma comprensibile come un grande trauma capace di lasciare un lungo strascico nella vita delle persone. E l'intuizione che un simile evento possa ripetersi e coinvolgere la sua generazione, si fa improvvisamente strada nella sua mente:

> *Nevertheless, Lester had shaken my faith in the invulnerability of my generation; for, in his eyes, we were not invulnerable; what had happened to him could easily happen to us. "Oh, you'd have been all right", he reassured me, when I tried to tell him something of my feelings: "We all had to go through it, you know". Yes, they had all had to go through it; and one day, perhaps, it would be our turn Chalmers', Weston's, Philip's, mine. Our little world which seemed so precious would burst like the tiniest soap bubble, unnoticed, uncared for just as Lester's world had exploded, thirteen years ago. (LS ibidem)*

Il mondo che si è sgretolato è quello che tradizionalmente viene definito la *Belle époque* in cui, come si è detto all'inizio, l'Europa ha vissuto in una apparente pace ovattata per quasi quarant'anni, un mondo che è stato però al contempo anche causa di eventi e micro-trasformazioni che sono sfociati nella Grande Guerra e che ne hanno prodotto la fine. Un cane che si morde la coda, causa ed effetto che si confondono e spesso coincidono. Milioni di esseri umani morti, feriti, dispersi, invalidi, traumatizzati, per i quali il mondo di prima ha smesso di esistere e non è ancora comparsa la certezza di un mondo nuovo. Tra i «senza mondo» ci sono soprattutto i reduci, quelli che sanno che si può sopravvivere, ma a un prezzo carissimo, che hanno rinunciato praticamente a tutto e, faticosamente e giorno per giorno, devono ricostruire e ricostruirsi. E tra questi milioni di reduci, c'è anche Lester: «*And now Lester had no world. With his puzzled air of arrested boyishness, he belonged for ever, like an unhappy Peter Pan, to the nightmare Never-Never-Land of the War. He had no business to be here, alive, in post-war England. His place was elsewhere, was with the dead*» (*LS* 256-7). Lester è un *déraciné*, con molte patologie tipiche dello stress post-traumatico e con una totale disabilità a qualunque forma di lavoro, due ulteriori problemi che lo costringono a vivere all'aria aperta e della pensione governativa:

> *Alone in his tent, camping like a refugee on the fringe of society, he seemed too puzzled to be bitter, was grateful, even, for the grudging scraps we threw him, a few pounds of pension money and free tickets to London to report himself to the medical board. The doctors had agreed in certifying him as totally disabled; he was to live an open-air life, they said; avoid alcohol and all excitement. They couldn't cure his headaches, or his insomnia, or his chronic constipation; they couldn't even suggest one good reason why he shouldn't commit suicide immediately. But he continued to visit them because, if he didn't, his pension would probably be cut off altogether. (LS 257)*

La conoscenza di Lester è, tuttavia, un evento positivo per Isherwood, perché contribuisce a scuoterlo dall'apatia in cui si trova e spronarlo a riprendere l'attività di scrittore. Isherwood definisce Lester «il fantasma della Guerra», quasi un'evocazione dei fantasmi dei natali passati, presente e futuro in *Christmas Carol* di Charles Dickens, autore da Isherwood molto apprezzato: «*I came to regard Lester as a ghost the ghost of the War. Walking beside him, at midnight, on the downs, I asked him the question which ghosts are always asked by the living: "What shall I do with my life?". "I think", said Lester, "that you'd make a very good doc-*

tor"». (*LS* ibidem) Un consiglio che Isherwood cercherà di seguire iscrivendosi alla facoltà di medicina, ma senza successo. Ma il ruolo di Lester è un altro: i racconti di guerra del reduce mostrano finalmente a Isherwood qualcuno che il Test lo ha davvero affrontato, e superato con successo. Un fantasma con il quale Isherwood si trova bene in compagnia, percependo che il bisogno e il piacere sono reciproci:

> *Ghosts need the company of the living otherwise they cannot exist but they are never intrusive or possessive; they can establish contact, if necessary, from a distance. Often, when I was writing under the veranda, Lester would pass the garden gate, noiseless on the toes of his gym shoes, raising his stick for an instant in salute. We seldom met except in the evenings, but I was vaguely aware of his benevolent presence, just out of sight, throughout the day. I knew that he liked to see me working, just as he liked to watch the fishermen or the men in the fields. He wished us well. Since getting to know Lester I had felt, strangely enough, a renewed interest in my novel. I began to double and treble my daily output. (LS 257-8)*

Un fantasma la cui presenza, spesso non evidente ma percepita, non spaventa affatto l'essere umano vivo che parla con lui, anzi che lo motiva e lo aiuta a trovare un equilibrio nel quale riprendere a scrivere e finalmente completare *All the Conspirators* (1928), il primo romanzo di Isherwood effettivamente pubblicato.

VII

Anche se la Grande Guerra compare sullo sfondo di qualche scena di *All the Conspirators*, è però un altro il romanzo di Isherwood ad essa interamente dedicato, non per narrare il conflitto, ma per descriverne le conseguenze sui sopravvissuti: «*[The Memorial] was to be about war; not the War itself but the effect of the idea of "War" on my generation. It was to give expression at last, to my own "War" complex, and to all the reactions which had followed my meeting with Lester at the Bay [...]*» (*LS* 296). Il mondo descritto dal romanzo è il mondo dell'Inghilterra degli anni Venti, dopo il terremoto della Grande Guerra: non il mondo completo, piuttosto quello della «*upper-middle class*», un mondo che l'autore conosce benissimo nelle sue tradizioni, nei suoi comportamenti, nelle sue paranoie. Il romanzo offre moltissimi riferimenti autobiografici: John Vernon, il vecchio «squire» della Hall, è una figura atavica e paternalistica, basata sul nonno paterno di Isherwood; il figlio Richard, ufficiale dell'esercito che muore in guerra, è chiaramente Frank; mentre Lily, la moglie di Ri-

chard e madre di Eric, è direttamente ispirata a Kathleen. Rispetto ad *All the Conspirators*, Isherwood compie notevoli progressi narrativi e strutturali, e le sue aspirazioni sono notevoli, come scrive tra il serio e il divertito in *Lions and Shadows*: «*Its private title (most novels have private titles) was, of course, War and Peace. Like Tolstoy, I would tell the story of a family; its births and deaths, ups and downs, marriages, feuds and love affairs [...] were to be stuffed into sixty thousand words. No more drawing-room comedies for me. I was out to write an epic; a potted epic; an epic disguised as a drawing-room comedy*» (*LS* 297).

Secondo Isherwood, però, il problema principale del racconto epico è che troppo spesso è «a bore», perché costringe il narratore a risalire nel passato per ricostruire la vita e le relazioni tra personaggi, impiegando un enorme numero di pagine prima di raggiungere il cuore dell'argomento. Isherwood crede di avere sottomano la soluzione di questo problema: «*Therefore epics, I reasoned, should start in the middle and go backwards, then forwards again - so that the reader comes upon the dullness half-way through, when he is more interested in the characters; the fish holds its tail in its mouth and time is circular, which sounds Einsteinish and brilliantly modern*» (*LS* 297). Si tenga conto che il nutrito panteon di autori, intellettuali e filosofi che negli anni Trenta rappresentano importanti punti di riferimento per Isherwood e i suoi colleghi del gruppo che fa capo a Auden annovera oltre ad Einstein anche Henry Bergson, in grado di coinvolgerli con la sua nozione di *durée*, che immediatamente influenza la struttura di molte loro opere.[lxxvii] *The Memorial* è infatti strutturato in quella

[lxxvii] Henri-Louis Bergson (1859-1941), filosofo francese, autore di molti testi influenti sulla cultura del Ventesimo secolo, due dei quali decisamente pertinenti alla visione modernista della nozione di «durata» a proposito del concetto di «tempo» e del suo trascorrere. Il primo è *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), tradotto in inglese da F. L. Pogson con il titolo *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, London, George Allen and Unwin, 1910 [Edizioni italiane: *Saggio sui dati immediati della coscienza*, tr. Niso Ciusa, SEI, Torino 1954; tr. Giuseppe Cavallaro, Signorelli, Roma 1957; tr. Gisèle Bartoli, Boringhieri, Torino 1964; tr. Federica Sossi, Raffaello Cortina, Milano 2002]. In questo testo, Bergson inizia a formulare la sua nozione di «durata» (*durée*), proponendo di non meschiare in un rapporto di causalità il tempo e lo spazio come fa Kant parlando di «libero arbitrio», ma di differenziarli, differenziazione che permette di definire i dati immediate della coscienza come «temporali» e quindi simili alla «durata» (*la durée*), nella quale non esiste giustapposizione di eventi e quindi non esiste causalità meccanicistica. È nella durata che si può esperire effettivamente la libertà. Secondo Bergson, si deve comprendere la durata come una multiplicità qualitativa e non quantitativa. La quantitativa si limita a enumerare oggetti o stati di coscienza esternalizzandoli uno dall'altro in uno spazio omogeneo; mentre la qualitativa consiste in una eterogeneità temporale, nella quale diversi stati di coscienza formano un nuovo insieme, permeandosi reciprocamente e ottenendo gradualmente un contenuto più ricco di significato. Il secondo testo è

che si può definire «tecnica dei blocchi non cronologicamente ordinati»: Isherwood comincia nella prima sezione a presentarci i personaggi del 1928, un anno primo del «tempo presente» effettivo del libro; nella seconda sezione torna indietro di otto anni, fino al 1920, poco dopo la guerra; nella terza si sposta ancora avanti, nel 1925; nella quarta e ultima, eccoci proiettati avanti nel tempo, nel 1929, il presente della scrittura del romanzo. Mano a mano, osserviamo ciascun personaggio in quattro momenti critici, attraverso la visione soggettiva degli altri personaggi e attraverso la descrizione del narratore onnisciente.

Alla base della struttura e della tecnica di *The Memorial*, però, c'è anche la lezione modernista appresa dall'arte di E. M. Forster. Alla fine del marzo del 1926 Isherwood si reca in Cornovaglia, a trovare Upward, che lavora come tutore privato a Carbis Bay vicino St. Ives. L'incontro è importante perché Upward ha appena finito di leggere *Howards End* di Forster, ne è rimasto affascinato, e coinvolge subito l'amico nella sua nuova passione. Upward ha compreso che il «fallimento» di *Mortmere*, il non essere riusciti a trasferire in una forma pubblicabile l'universo grottesco e in continua trasformazione, era in pratica dovuto all'uso di una tecnica non adeguata per rendere un materiale tanto rivoluzionario quanto volatile: «*I saw it all suddenly while I was reading Howards End... Forster's the only one who understands what the modern novel ought to be... Our frightful mistake was that we believed in tragedy: the point is, tragedy's quite impossible nowadays... We ought to aim at being essentially comic writers...*» (*LS* 173). Secondo Upward, la tecnica giusta è quella usata da Forster per il suo capolavoro:

Durée et simultanéité, à propos de la théorie d'Einstein (1922), [Edizioni italiane: *Durata e simultaneità (a proposito della teoria di Einstein) e altri testi sulla teoria della relatività*, tr. Paolo Taroni, Bologna, Pitagora, 1997; nuova edizione a cura di Raffaello Cortina, tr. di Fabio Polidori, Milano, Raffaello Cortina, 2004]. In *Durée et simultanéité*, Bergson contesta alcune affermazioni di Einstein secondo il quale il tempo è relativo al sistema di riferimento: più è elevata la velocità di un sistema rispetto all'osservatore, più il tempo in tale sistema rallenterà dal punto di vista dell'osservatore. Bergson sostiene invece che il tempo non è una retta di tanti punti contigui, ma un istante che cresce su se stesso sovrapponendosi agli altri. Strettamente basata su queste congetture è, per esempio, la teoria della vita come un «luminous halo» formulata da Virginia Woolf nel saggio «Modern Fiction», in *The Common Reader. First Series* (1925), London, The Hogarth Press, 1948, pp. 184-95, p. 189: «*Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?*».

> *The whole of Forster's technique is based on the tea-table instead of trying to screen all his scenes up to the highest possible pitch, he tones them down until they sound like mothers-meeting gossip... In fact there's actually less emphasis laid on the big scenes than on the unimportant ones: that's what's so utterly terrific. It's the completely new Kind of accentuation - like a person talking a different language... (LS 173-4).*

Questa tecnica, che potremmo definire della «luce soffusa», ma per la quale prima Upward, e poi Isherwood e Auden, utilizzano l'ancor più chiaro termine di *tea-tabling*, influenza la capacità creativa del nostro autore: Isherwood ne rimane talmente colpito che durante il viaggio con Upward alle isole Scilly, comincia a scrivere i primi capitoli di un nuovo romanzo, che per il momento porta il titolo provvisorio di *Seascape with Figures*, ma che dopo alcune revisioni diventerà *All the Conspirators*. In effetti, già in questo primo romanzo compaiono influenze evidentissime delle tecniche moderniste di E. M. Forster, Virginia Woolf e James Joyce. L'impressione che si trae dal romanzo è che di queste tecniche, frettolosamente apprese e mal digerite da Isherwood, l'autore faccia abuso;[lxxviii] e questo ricorso selvaggio e indiscriminato rende a tratti incomprensibile il romanzo e difficile seguirne la trama. Limite, questo, ben compreso da Isherwood, ma espresso solo nel 1957, quando scrive un «*foreword*» per una riedizione tascabile dell'opera:

> *I can excuse the echoes of E. M. Forster and Virginia Woolf in this novel, because the author has actually learned a few lessons from these masters and put them into practice here. But the echoes of James Joyce annoy me, because they are merely echoes. I find this repeated use of the Joycean thought-stream technique jarringly out of style. Its self-consciously grim, sardonically detached tone doesn't suit any of these characters; even coming from Allen Chalmers it rings false. But the author seems quite unaware of this. He makes use of the thought-stream freely and almost indiscriminately.*[lxxix]

[lxxviii] Non si deve pensare, tuttavia, che Isherwood non avesse già intuito la straordinaria vitalità delle innovazioni stilistiche del Modernismo. Sarà però solo in futuro, dopo aver scritto molte delle proprie opere, che l'autore mostrerà di aver compreso appieno la capacità rivoluzionaria della prosa di Virginia Woolf. Diverse annotazioni in questo senso compaiono nei suoi diari, come per esempio la seguente: «1962, *August 26. Have just finished Mrs. Dalloway. It is a marvellous book [.] Woolf's use of the reverie is quite different from Joyce's stream of consciousness. Beside her, Joyce seems tricky and vulgar and cheap, as she herself thought. Woolf's kind of reverie was less "realistic" but far more convincing and moving. It can convey tremendous and varied emotion. Joyce's emotional range is very small*» (*DR2* 219).

[lxxix] Christopher Isherwood, «Forword» [SIC] (1957) a *All the Conspirators* (1928), London, Methuen, 1984, p. 7.

In *The Memorial* Isherwood si avvale di nuovo della lezione di Forster, dimostrando però di averla appresa molto meglio che in *All the Conspirators*, avvalendosi anche dei preziosi suggerimenti dell'amico Upward al quale, come sempre, sottopone i vari stadi e revisioni dell'opera. Infatti, anche Upward avverte l'amico di non limitarsi a una lettura superficiale della lezione stilistica appresa da Forster: «*Totally rewrite chapters 2, 3, & 4 of Book II. They illuminate nothing except the technical machinery. They recall the ending of the first version of* All the Conspirators. *Mere Forster*».[lxxx] Utilizzando la tecnica del *flash-back* e del cannocchiale rovesciato, guardando cioè da lontano e in maniera soffusa il carattere e il comportamento di ciascuno dei personaggi, Isherwood ci presenta i progressi compiuti dai membri della famiglia Vernon e dal loro ambito sociale attraverso il decennio trascorso dalla fine della Grande Guerra. Ebbene, progressi non ce ne sono stati: la vita dei personaggi mostra la vuotezza di significato e la mancanza di scopo di un'intera classe sociale, quella tardo-edoardiana che con lo scoppio della guerra ha anche visto disintegrarsi il proprio universo, una disintegrazione della quale però si ostina a non voler prendere nota. Se *All the Conspirators* è il romanzo della protesta del giovane nei confronti del ruolo oppressivo della famiglia, *The Memorial* è il romanzo della protesta della nuova generazione nei confronti dell'Inghilterra di The Others, la vecchia struttura sociale abbarbicata tenacemente a uno schema di valori e di relazioni che, concretizzatosi nel periodo vittoriano, è divenuto mano a mano frusto e stantio in quello edoardiano, ma che, pur ferito a morte dal violento impatto della Grande Guerra, ancora nel periodo degli anni Venti e Trenta è attuale ed esercita la sua azione di controllo sociale.

Nel 1928 Lily Vernon, che ha perso il marito Richard in guerra, è il ritratto della tipica «*widow of war*»:

> *Mrs. Vernon was no more than thirty, and yet a curiously mature air of sadness and quietness surrounded her, so that [one] knew, after a few moments, that she must be ten or fifteen years older. She seemed sad even though she laughed and smiled and talked in a rapid eager way about old pictures and old buildings. [...] she had been dressed always in black, which accentu-*

[lxxx] Cfr. Edward Upward, lettera del 26 giugno 1931. Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2416, box 76.

> *ated the fairness of her hair and skin and gave her sometimes absolutely the look of a child* (M 19).[lxxxi]

La sua maggiore occupazione è quella di passare i fine settimana a visitare vecchie chiese e antichi siti storici con una associazione culturale i cui membri «*were chiefly oldish single women, young board school teachers with pince-nez, an occasional clergyman, scholarly and querulous [...] earnest, curious, simple people [...]*» (M 18): in pratica tutti rappresentanti del famoso establishment contro il quale Isherwood si scaglia ferocemente. Sin dalle prime pagine, risulta chiaro che il tema principale del romanzo, quello della guerra, si sviluppa attraverso l'altro tema, quello del contrasto passato-presente. Infatti Lily vive esclusivamente nel passato, nell'«*old safe, happy, beautiful world*» (M 76) dell'Inghilterra edoardiana, che ella ricorda con struggente nostalgia nella seconda sezione e che è stato spazzato via e annullato totalmente dalla guerra:

> *That summer, in the hot garden, it had been like a world where nothing will ever happen. Mamma under the tree [...]. Richard's voice from the tennis court, calling the score. A beautiful, happy world, in which next summer would be the same, and the next, and the next - the County gossip, the Balls, engagements being announced, girls «coming out», talk about the cost of keeping up one's place - the shooting, hunting, livestock - humorous allusions to people who'd made money in cotton - Mrs Beddoes and the others passing between the tea table and the cool house, with plates of cress and cucumber sandwiches. The old safe, happy, beautiful world. (M 76)*

La sofferenza di Lily per la perdita di Richard e la frustrazione per la scomparsa del suo mondo si scaricano sul figlio Eric. Lily è un altro esempio della figura della madre oppressiva ed egoista, già presente in *All the Conspirators* nel personaggio di Mrs Lindsay, la madre del protagonista. Anche Lily ha per modello Kathleen, anche lei cerca nel figlio la realizzazione delle aspettative del marito: «*Suddenly, an idea which had been in Lily's head for a long time seemed confirmed. Darling Eric. He must fulfil what Richard would have wished. He must be a don. Everyone told her that he was so clever. His History master felt sure that he would get an entrance scholarship to Cambridge. Of course. How delightful that would be. How happy it*

[lxxxi] Christopher Isherwood, *The Memorial, Portrait of a Family* (1932), London, Methuen, 1988. Ogni successivo riferimento sarà a questa edizione, tramite l'acronimo M seguito dal numero di pagina.

would make Richard» (M 79). C'è però una profonda differenza tra le due figure di madri oppressive:

> *[Lily Vernon] illustrates a dominant theme In Isherwood's fiction: that of the possessive mother who shamelessly exploits her son's feelings and marks him for life, injuring his emotional self and making him unable to have normal human relationships. In All the Conspirators the conflict between mother and son often seems trivial because the characters themselves are petty. But in The Memorial the theme is treated much more subtly. Lily Vernon is more intelligent and cunning than Mrs Lindsay. She cannot love her son as he is and uses her own unhappiness as a sort of sentimental blackmail to make him behave as she wishes. The boy is under a constant moral and emotional strain, which shows in his stammer and in his awkwardness and gives him a feeling of guilt whenever he enjoys himself with other adolescents.*[lxxxii]

Lily «gioca sporco», e usa la propria infelicità come ricatto morale per costringere Eric a comportarsi come vuole lei: Eric giunge a prometterle di non sposarsi mai per restarle accanto e accetta di andare a Cambridge più che altro per farle piacere. Inoltre, là dove Mrs Lindsay cospirava in continuazione alle spalle dei figli, ma era attiva e in fin dei conti cercava di organizzare il loro futuro, Lily è doppiamente nociva proprio perché vive nel passato: è distante, apatica, incurante perché inconsapevole delle necessità di Eric, in ultima analisi rinunciataria quando questi si ribella e ha un violento alterco, confessandole di essere ateo e di rifiutare decisamente i valori sociali della sua classe. Ma non è solo nei confronti del figlio che Lily prova frustrazione e rabbia, bensì nei confronti dell'intera nuova generazione che, terminata la guerra, si appresta a vivere una vita di speranza e di felicità, che a lei è irrimediabilmente negata:

> *While the war was still on her grief had had some meaning. She was one of the thousands. They seemed to be encouraging each other, standing together. There was patriotism and hatred. You saw cartoons in newspapers and posters on walls. Lily reminded herself that all these mothers and widows, or nearly all of them, were alive today. But they no longer counted. No, we're done with now, she thought. There's another generation already. And at the thought of this new generation, so eager for new kinds of life and new excitement, with new ideas about dancing and clothes and behaviour at tea-parties, so certain to sneer or laugh at everything which girls had liked and enjoyed in nineteen hundred - at that thought Lily felt not a pang of sadness but a stab of real misery. She was living on in a new, changed world, unwanted, among enemies.* (M 58)

[lxxxii] H. Maes-Jelinek, *Criticism of Society in the English Novel Between the Wars,* cit., p. 454.

Lily, a differenza di Mrs. Lindsay, ha completamente rinunciato alla vita e al rapporto con gli altri: «*That's not life, Lily cried out to herself. That's not life; people being kind to you and talking in gentle voices, trying to think of things which will amuse you. That's not life [...] my life is over, Lily thought*» (M 59). Dopo aver a lungo provato ed essere infine «riuscita» ad avere una visione di Richard sorridente in cima alle scale della casa che ha ospitato i pochi anni felici del loro amore, visione che Isherwood chiaramente afferma essere solo frutto dell'autosuggestione dovuta al dolore, Lily prende una decisione definitiva:

> *No. I shall never forget [Richard], never. I shall never forget our life together. I shall never forget how happy we were. Nobody can take that away from me. [...] I shall be able to be brave and smile and be wonderfully sympathetic to every one because nobody knows what my life with Richard has been. How marvellously happy we've been together. As long as nobody knows that and as long as I never forget what my life used to be like, I shall be quite contented* (M 63-4).

Lily crea dunque un mondo interiore in tutto e per tutto uguale a quello in cui è vissuta insieme al marito Richard nei felici anni precedenti alla Grande Guerra, un mondo utopico nel quale si rifugia e dal quale evita ogni contatto con il mondo esterno. Il rapporto con il Maggiore Ronald Charlesworth, tipica figura di ufficiale edoardiano, amico conosciuto nell'associazione di visite culturali, non può andare mai oltre l'amicizia, che pure diviene via via più profonda ma che non può elevarsi a rapporto sentimentale come il maggiore vorrebbe, proprio perché il ricordo di Richard assume la dimensione di «presenza» costante e ostacolo insormontabile: «*I wish you and Richard could have known each other. I think you would have had a great deal in common. [...] I've sometimes felt that he is pleased we are friends*» (M 225). Lily rifiuta molte volte gli inviti della cognata Mary Scriven, proprio perché vengono dal presente, dal mondo dei vivi: perciò in ultima analisi, Lily è felice quando Eric va a vivere per conto suo e abbraccia un'altra religione, la cattolica.

Se in tutto quello che fa e che pensa Lily vive nel passato, Mary è invece il simbolo del presente.[lxxxiii] Sulla scena compare subito come una persona impegnata nel sociale, orga-

[lxxxiii] L'insistenza sulla contrapposizione Lily-passato vs. Mary-presente è dovuta anche ai consigli di Upward il quale, leggendo le prime versioni del romanzo, intuisce in questo confronto uno dei punti nevralgici della storia narrata da Isherwood. Cfr. Edward Upward, lettera del 26 giugno 1931, June 26th. Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2416, box 76, cit.: «*Book II*

nizza feste, cerimonie, concerti, sagre e ricevimenti di beneficenza, completamente distaccata dal passato prebellico. Anche Mary ha perso il marito Desmond, ma non lo ha elevato a «culto» perché l'uomo l'ha tradita ogni volta che ne ha avuto occasione. Inoltre, Mary rifiuta completamente il passato e la sua ossessione per i caduti, perché «*this cult of dead people is only snobbery [...] living people are better than dead ones. And we've got to get on with life*» (M 98). Mary ha vissuto l'esperienza della guerra in modo molto diverso rispetto a Lily, partecipando ad attività sociali e lavorando «a casa» per aiutare quelli che combattevano al fronte: «*What did the war mean to you?! Mary could answer that straight away. It meant filling in ration-cards, visiting the Hospital, getting up jumble sales for the Red Cross. It had meant coming up from London, because Father, after his stroke, had sent a message through Lily that he wanted her*» (M 92-3).

Mary vive per le contingenze del presente. Durante la funzione di consacrazione del War Memorial, pensa che «*she ought to have ordered some more of that New Zealand lamb*» (M 91), e che nel giro di poco tempo dovrà organizzare vendite di beneficenza ed esposizioni, allestire gli alberi di Natale della scuola e della parrocchia e molte altre cose ancora. La casa di Mary a Gatesley è piena di vitalità: i suoi figli, Anne e Maurice, e i loro amici sono sempre allegri, giocano e si divertono insieme; invece la casa di Lily è silenziosa, ovattata, quasi sempre chiusa, un vero e proprio sepolcro che celebra il dolore di Lily per la perdita del suo mondo. Non è quindi difficile immaginare che Eric si trovi meglio con la zia che con la madre: «*He was thinking about going to tea at Aunt Mary's. He had another pang of guilt at his selfishness. It was curious that the thought of Aunt Mary often made him feel guilty towards his mother, apparently without any reason*» (M 134). La ragione c'è: gli Scriven non sono «snob» come Lily, sono gente semplice che non bada affatto agli aspetti esteriori come la ricchezza, la fama e la classe sociale; perciò «*Eric began, in fact, the gradual process of falling in love collectively with the Scriven family*» (M 144). Quando si trova a casa di Mary, Eric è una persona completamente differente: è calmo, tranquillo, a suo agio, balbetta molto meno ri-

---

ought to be chiefly about Lily and Mary. Lily is good but Mary [so far] utterly fails to communicate. Her passionate experiences are far too general, like Compton Mackenzie, Lily's reaction to the house is first class, Mary's reaction to her mother are made uninteresting through being determined by Edward». Upward si riferisce a Compton Mackenzie (1883-1972), romanziere scozzese, cofondatore dello Scottish National party. Scrittore prolifico del quale i due amici sono appassionati lettori, autore già di almeno sedici romanzi quando Isherwood inizia a scrivere *All the Conspirators*, non è possibile risalire esattamente a quale di questi romanzi Upward faccia riferimento nella lettera.

spetto a quando parla con la madre, viene considerato per quello che è e per questo apprezzato. Sente la perfetta armonia di casa Scriven e ne vorrebbe far parte: «*If he could live always with his cousins, he would expand like a flower, breaking out of his own clumsy identity, gaining strength and confidence*» (M 150).

Il forte contrasto tra questi due mondi è stilizzato dalla «metafora dei due poli», che Eric formula un pomeriggio mentre si reca in visita dalla zia e che intende esprimere in una sua poesia, salvo poi accorgersi che la metafora è fallace in partenza:

> *Chapel Bridge and Gatesley were like the two poles of a magnet. Chapel Bridge - the blank asphalt and brick village, his village, clean, urban, dead - he called the negative pole. Gatesley - their village, lying so romantically in the narrow valley, its grey stone cottages surrounded by the sloping moors - that was the positive pole. And if you rode over from Chapel Bridge to Gatesley, from Gatesley back to Chapel Bridge, you were like a pin on a hit of metal filing, being drawn first by one pole then by the other. That was where the poem had broken down, because a pin would never move between the poles at all, but fly to one and stick there (M 151).*

Eric è tormentato da sentimenti di colpa, sempre indeciso quale dimensione scegliere: e quando sceglierà, non sarà nessuna di queste due. Lasciata Cambridge, dapprima si calerà nel sociale lavorando per i sindacati dei minatori in Galles, poi si convertirà al cattolicesimo.

Sarebbe sbagliato affermare che Isherwood condanna il passato e suggerisce il presente come soluzione di tutti i problemi, perché *The Memorial* condanna apertamente entrambi gli estremi: se da un lato chi vive nel passato è «morto», non soggetto a rigenerazione, perché «*[they are] the conservatives, whose life is ruled by traditional values that have lost their meanings and justification*», dall'altro ci sono «*those who have broken with traditions, people who pretend to be free from all restraint, who lead the "hectic" life of the twenties, going to parties, trying to be funny and to enjoy themselves at all cost, "anxious to be amused" but most of the time bored*», come afferma Maes-Jelinek analizzando la scena della festa in casa di Lord e Lady Klein, organizzata da Mary e da Anne.[lxxxiv] Questa gente ha solo escogitato un'altra forma di convenzionalismo, senza senso al pari di quello a cui hanno rinunciato: credono di rappresentare un nuovo ordine sociale, ma la loro «democrazia» non è autentica e nella ricerca di

[lxxxiv] Hena Maes-Jelinek, «The Knowledge of Man in the Works of Christopher Isherwood», *Revue des Languages Vivantes*, XXVI, 5, 1960, p. 344.

nuovi divertimenti si comportano allo stesso modo della società di ieri, e quindi «*[b]oth attitudes are the outcome of a decadent society, unwilling to be regenerated by genuinely progressive forces*».[lxxxv] Mary è simbolo anche di tutto questo: se Lily ignora volutamente il presente, Mary, che è attività e movimento allo stato puro, non riesce a «connettere», per usare un altro termine forsteriano, il presente con il passato, e passa il tempo alle feste a fare e rifare sempre la stessa vuota imitazione della regina Vittoria. Non sembrano esserci dubbi: pur con esternazioni e motivazioni differenti, le due donne rappresentano il mondo del passato, arido e morto, contrapposto al mondo del presente, anch'esso privo di vitalità e di capacità di reagire veramente all'orrore della guerra.

La scena centrale del romanzo, comunque, non si svolge nella sezione del 1928: avviene invece nel 1920, due anni dopo la fine della Grande Guerra, e presenta la cerimonia di consacrazione del War Memorial, uno dei tanti monumenti eretti dopo il conflitto in tutta Europa, in questo caso una grande croce, che la società civile dei sopravvissuti dedica a coloro che «*gave their lives in the service of that sacrifice*» (M 95), come afferma il vescovo durante l'omelia.[lxxxvi] Nel corso di questa scena vediamo riuniti intorno alla croce praticamente tutti i personaggi della vicenda: assistiamo al loro flusso di ricordi e al loro monologo interiore, sviluppato attraverso una serie di quadri successivi, che chiarificano il dialogo e sviluppano i personaggi, con una serie di giudizi incrociati che ricordano la tecnica impiegata da Virginia Woolf nelle scene iniziali di *To the Lighhouse* (1927) per illustrare i membri della famiglia Ramsay e gli ospiti della loro villa. Nel romanzo di Isherwood, tuttavia, i quadri si alternano come fossero delle scene cinematografiche, ennesima prova della sua perizia in questa tecnica, che rappresenta una delle sue armi narrative migliori nei successivi *Berlin Novels*, ovvero *Mr Norris Changes Trains* (1935) e *Goodbye to Berlin* (1938), grazie ai quali l'autore assurge alla notorietà nel panorama letterario suo contemporaneo.

Alternata al monologo interiore dei personaggi e ai brevi dialoghi che intercorrono tra di loro prima, durante e subito dopo la cerimonia, l'omelia celebrativa del vescovo rappresenta un contraltare istituzionale pronunciato da uno dei membri più autorevoli dell'esta-

---

[lxxxv] *ibid.*, p. 345.

[lxxxvi] A proposito dell'importanza storico-artistica e del valore di testimonianza dei memoriali di guerra, si veda in questo stesso numero della rivista il saggio di Serena Quagliaroli, «Un'arte per la memoria: monumenti piacentini ai caduti della Grande Guerra».

blishment che quella guerra ha voluto e gestito, un discorso altisonante e roboante, ma vuoto e infarcito di frasi trite, di retorica ufficiale, di asettico e pomposo riconoscimento per il sacrificio dei caduti, valori che come abbiamo visto Isherwood detesta e condanna nel modo più assoluto:

> *«I want to suggest to you», said the Bishop, «that this Cross stands for Freedom and for Remembrance. It stands also for Inspiration. I hope that, in days to come, the boys and girls who pass by this place will be told something of the heroism and self-sacrifice which it commemorates, and of the men who gave their lives in the service of that sacrifice» (M 95).*

> *«There is one name, of all the names written here» - the Bishop made a backward, slight, somehow deprecatory gesture - «which I might specially recall to you. It is the name of a boy. Perhaps some of you here will, in a few years, be telling your sons: That boy was your own age when he died fighting that you might grow up in a safe happy home. Yes, that boy was not yet sixteen when he was killed at Ypres. I hope that his name will never be forgotten in this village» (M 96-7).*

«Remembrance», «commemorates», «written here», «never be forgotten»: il discorso del vescovo in particolare e il romanzo nel suo insieme pullulano di verbi afferenti alla sfera della memoria e alla necessità di scacciare il rischio dell'oblio di chi si è sacrificato per la patria. Ma sono termini retorici il cui (ab)uso si rivela a doppio taglio. Se, come dice il vescovo, *«this cross stands for Freedom and for Remembrance»* (M 95), nel romanzo non c'è affatto libertà da un passato che attanaglia in una maniera o nell'altra tutti i personaggi, e forse c'è fin troppo ricordo, il ricordo di un mondo ormai morto, che appartiene ai morti. Simbolo della disgregazione di questo mondo, della famiglia e dell'ordine sociale da esso rappresentato, è la degenerazione fisica e mentale del vecchio *squire* John Vernon, padre di Richard e nonno di Eric: mentre è in attesa di partire dalla Hall, la magione avita simbolo a sua volta di una famiglia e di una certa società, per recarsi al luogo dove si svolgerà la cerimonia del Memorial, viene fatto girare dal cocchiere *«round and round the sundial like a clock»* (M 57), un orologio che si è incantato e che continuerà per sempre a segnare la stessa ora.

John Vernon, lo *squire*, ormai ridotto a un vegetale, è un punto d'orgoglio per Lily: *«The Squire. Lily felt a tremendous loyalty to John as the Squire. He represented the Hall»* (M 81); *«To Lily, he represented now the whole of the past - for Mamma was dead, Richard dead, her aunt dead - all that she loved and looked back to with regret»* (M 78). E Lily vuole che il suo mondo, il mondo delle convenzioni sociali, della divisione della società in classi ben definite, conti-

nui a sopravvivere. Durante la cerimonia prova indignazione al sentire che i nomi dei caduti vengono letti in ordine alfabetico, senza citare il grado militare o il titolo onorifico, una mancanza di riguardo secondo lei che aveva già avuto occasione di constatare in occasione di un discorso ufficiale tenuto a scuola di Eric. Per Lily, è un segno di resa al nuovo mondo sorto dopo il conflitto, una resa intollerabile: «*It had seemed to her that this was a glimpse of the real man's world, so hard and formal and cold*» (M 85). Quando sente chiamare il nome del marito «Richard John Vernon» elencato tra i nomi di due per lei anonimi commilitoni, il suo flusso di coscienza rimane basito e si ribella: «*Why* - si chiede - *couldn't they have read out the officer's names first? She'd heard that the names on the Memorial were put in the same way. That was really disgraceful, because, in fifty years' time, nobody would know who anybody was*» (M 85).[lxxxvii] Il suo piano, a lungo preparato, è quello di fare in modo che durante la cerimonia di consacrazione il vecchio John sia il primo a posare la corona ai piedi della croce e a pregare, proprio per riconquistare quella dignità e quella impressione di importanza che le nuove istanze sociali e democratiche del dopoguerra hanno messo in crisi. E riesce a realizzarlo: «*Then he stood still for a moment, facing the Cross, perhaps uncertain what to do next. It was understood that he was praying. Father's ponderousness had had its usual effect upon his audience. They were impressed*» (M 101).

[lxxxvii] Questo episodio, che compare tra i molti di questa articolata e complessa sezione basata sul flusso di coscienza, ha un antecedente reale nella vita di Kathleen e nel ricordo di Frank. Infatti, il 25 luglio 1927 a Ypres viene inaugurato il Menin Gate, un grande e importante memoriale dedicato alle truppe britanniche cadute nelle varie battaglie del Saliente di Ypres, e nelle pareti del memoriale vengono ricordati anche i 56.000 soldati dispersi o i cui corpi non sono mai stati trovati, un numero decisamente angosciante. Ma nell'elenco non c'è il nome di Frank. Kathleen è indignata e protesta fieramente scrivendo all'Imperial War Graves Commission, intrattenendo fino al 1928 una lunga corrispondenza fatta di intimazioni e veementi proteste. La Commissione risponde che esiste l'intenzione di costruire un altro memoriale a Ploegsteert vicino ad Armentières, memoriale che riporterà anche il nome degli 11.000 dispersi di quell'area e quindi anche quello del marito. Il motivo è prettamente burocratico, perché nei documenti della Commissione Frank risulta ancora inquadrato nel 2° Battaglione, mentre in effetti era stato promosso e messo al comando del 1° Battaglione, nei ranghi del quale aveva combattuto ed era caduto. Cfr. *KF* 486-7:

[...T]he Menin Gate was the memorial to be on; who cared about unpronounceable Ploegsteert! [...] Kathleen indignation had now become passionate. This was the kind of injustice which she described as «monstrous, too monstrously unfair». At long last she prevailed. The authorities agreed that Frank's name should be added to the list on the Menin Gate and also allowed to remain on the Ploegsteert memorial, remarking grumpily that «the duplication is annoying as a precedent but it cannot be helped».

Ma, nonostante gli sforzi di Lily, il mondo del passato è veramente distrutto, non esiste più: tutto quello che rimane sono solo macerie e detriti. Se ne accorge un altro personaggio che di quel mondo è in pratica il sopravvissuto. Edward Blake è un reduce, un aviere scampato miracolosamente all'abbattimento del proprio aereo, amico d'infanzia di Richard: «*Richard had been killed. [...] Richard is dead. And this is what remains, said Edward to himself, seeing the doll in her black, the slobbering old man, the gawky boy getting into the carriage. This is what we've got left of Richard*» (M 123). Il personaggio di Edward Blake è il più importante dell'intero romanzo, per il complesso di temi e simboli che rappresenta.[lxxxviii] Sopravvissuto a quella stessa guerra dove il suo amico Richard è morto, vive nel ricordo di Richard, completamente soggiogato dalla sua figura, quella dell'eroe:

> *To Edward alone did Richard Vernon seem more than merely likeable. To Edward, Richard was a hero and a great man. In Richard's presence he felt genuine humility. Richard's strength and calm made him conscious of his weakness. He envied his friend as he envied nobody else. Richard had no need to give proofs of his courage, to assert the strength of his will. He was sure of himself - therefore he did not have to fight and boast. He was brave - unnecessary for him to climb the chapel roof or swim the river in his clothes to win a shilling bet* (M 116);

> *[At school] everybody liked Vernon. [...] He played cricket adequately, was a useful full-back for the house, did a sufficient amount of work to satisfy, if not to please, his form master. [...] He had his own special position and it was respected. [...] He never became involved in the little intrigues and antagonisms of House politics, and so appeared rather aloof* (M 115).

Invece Edward è insicuro, sempre nervoso, sempre alla ricerca di qualche prova per dimostrare le proprie capacità:

[lxxxviii] Anche Upward la pensa così, e nelle sue lettere spesso ne sottolinea il ruolo importante di eroe tragico e di personaggio simbolico, capace da solo di sostenere l'intera impalcatura di messaggi e significati che Isherwood incorpora nel romanzo. Cfr. Edward Upward, lettera del 19 febbraio 1933. Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2441, box 76: «*Edward, the most important figure in Book IV and the real war-representative as opposed to second hand Lily, ought to have been allowed at the end of the novel to show his experience of buggery concretely enough to expose Margaret's second hand view. I starved for a scene in which he would have some fairly violent emotional exchange with a boy [...]. Anything - as long as it showed even remotely what buggery is really like. But I suppose that wouldn't have been allowed by Hogarth*». Non deve sorprendere l'uso del termine *buggery*, esplicito e francamente molto forte, in luogo del più neutro *homosexuality*, perché sia nella corrispondenza che nelle conversazioni i due amici ricorrono spesso a termini forti come reazione alla filistea mentalità della società borghese che li costringe a ipocriti giri di parole per evitare volgarità.

> *Edward was going to take life by storm. He admitted no final obstacle, no barriers. He could do anything. He would do everything. He was jealous of the whole world. All that he read, either of heroism or of success, he applied at once to himself. Could I do that? Of course. And, what's more, I will. Everywhere he saw a challenge. [...] He dared not refuse. He dared refuse no adventure - horribly frightened as he often was. He would have fought any boy in the school, would have got himself expelled for any offence, rather than admit to being afraid* (M 114).

Ovviamente, Richard ed Edward sono la rappresentazione, rispettivamente, del Truly Strong Man e del Truly Weak Man e, paradossalmente, dalla guerra esce meglio proprio chi non ne esce affatto. Richard è morto, da eroe, non deve dimostrare nulla; Edward è sopravvissuto, ha vissuto un'esperienza tremenda, ora è un relitto umano che vive la propria omosessualità come nevrosi, viaggia per tutto il mondo senza requie, non riesce più a integrarsi nella società che lo circonda. La prima scena in cui compare nel romanzo è a Berlino nel 1928, mentre tenta il suicidio, una delle scene più intense scritte da Isherwood: tragicamente fallisce così come ha fallito tante volte i Test della vita. Il romanzo chiude su di lui, sempre in Germania ma nel 1929, accanto al suo amante Franz, un ragazzo che commenta la guerra, causa prima dello sfacelo di Edward, ripetendo un classico luogo comune: «"*It must have been terrible. [...] You know", said Franz, very serious and evidently repeating something he had heard said by his elders: "that War... it ought never to have happened*"» (M 252), immagine trita presto divenuta di pubblico dominio per descrivere con scarso coinvolgimento gli orrori della guerra.

La caratteristica di Truly Weak Man fa di Edward uno dei primi «anti-miti» della narrativa di Isherwood, un vero e proprio «*outcast*» angosciato dall'incubo della Grande Guerra, travagliato dalla propria omosessualità, tormentato dal ricordo dell'amico Richard. Questi aspetti non possono che fare pensare a una somiglianza tra Isherwood e il suo personaggio; e in effetti c'è molto di Isherwood in Edward, ma Edward non è il solo «Isherwood» presente. Infatti anche Eric impersona molti degli elementi del carattere dell'autore e inoltre rappresenta l'altra tematica che in questi anni sta a cuore a Isherwood, e cioè il cambiamento e la rottura del rapporto figlio-genitori: «*One of the tasks the adolescent must accomplish to help him stabilize his identity is the modification of his relationship with his parents [...] through altering memories of the fathers - as Isherwood did by inverting Frank's heroism and as Er-*

ic does by turning his father-figure into an equal».[lxxxix] E difatti Eric, così come Isherwood, viene «caricato» dall'establishment della figura dell'eroe morto in guerra, da ricordare a imperitura memoria come esempio da seguire:

> *Father had been killed while Eric was at school. This was his first year as a public school boy, and the telegram, with Mother's letter following it, had seemed merely to add the darkest tinge to an already melancholy life of war rations, fagging, loneliness, discomfort, strangeness. [...] Father was grave and kind. He took Eric out for walks when they came up to stay with Grandad, and told stories out of books in his careful solicitor's voice. [...] Eric could remember just how the weather vane on the church tower above the trees had looked as Richard had begun to tell him about Sherlock Holmes. «Who was Sherlock Holmes, Daddy?» «Sherlock Holmes was a detective». «What's a detective, Daddy?» «If you'll listen, you'll hear». Eric was very, very sorry to hear that his father had been killed. The news added poignantly to his sense of desolation in the midst of the great school [...]. It seemed that his father's death was in some way connected with the school. That the school was responsible for it [...]. For a week, Eric was almost intolerably unhappy, for a week only just less so, for a week still very miserable. Then he knew that he could bear it. It was no better, but he was stronger* (M 130-1).

Come si vede, attraverso l'esperienza di Eric Isherwood sta delineando il rapporto tra lui e il padre Frank, e la sua reazione e sofferenza alla notizia della sua morte. In questo romanzo lo scrittore sceglie la tecnica della doppia prospettiva: da un lato Eric, che di Isherwood è l'alter ego, che vive le sue stesse esperienze e che incontra i suoi stessi problemi; dall'altro Edward che è quello che Isherwood potrà essere in futuro, un omosessuale alla disperata ricerca di rapporti umani e affettivi in un mondo strutturato a modello di un establishment culturale e sociale che non ammette deviazioni rispetto allo schema preordinato. Eric ed Edward rappresentano il primo doppio letterario della narrativa di Isherwood, proprio sulla base delle somiglianze tra il loro carattere e le loro esperienze. Il romanzo mette in scena un rapporto molto profondo tra i due personaggi. Eric vive con insofferenza l'amicizia indissolubile di Edward per il padre, perché accanto alla figura dell'eroe morto, impostagli dalla società, Edward Blake recita quella dell'eroe vivo, di Lester, il reduce sopravvissuto conosciuto e frequentato a Freshwater: «*He'd done marvels in the War, in the Air Force. He'd got the D. S. O. and the Military Cross. He'd even been once recommended for the V. C. He'd shot down lots of German machines. He was a hero*» (M 137). Eric odia Edward: «*He was jealous of the excitement his arrival had caused the Scrivens. [...] Eric dis-*

[lxxxix] L. M. Schwerdt, *Isherwood's Fiction: The Self and the Technique*, cit., p. 46.

liked him. Mistrusted him. He seemed to be sneering at everybody, and at Eric in particular, with his large, light-green, blood-shot eyes» (M 137-8). Eppure sarà proprio a Edward che Eric scriverà, verso la fine del romanzo (e perciò nella sezione del «presente effettivo»), la lettera con la notizia della sua conversione al cattolicesimo, e comunicandogli che ora ha finalmente raggiunto un «*extraordinary feeling of peace*» (M 249).

Come si spiega questo rapporto contraddittorio? Schwerdt è convinta che Eric senta nei confronti di Edward una attrazione sessuale tinta di ribellione: «*Eric's situation parallels Isherwood's own attempt to reconcile his affection for his father with his disgust at constantly being measured against his heroic legacy. Both seek to escape the dilemma: Isherwood by turning Frank's heroism into a disregard of heroism, Eric by turning Edward into a lover and equal [...]*».[xc] Certo il testo autorizza una tale lettura, tuttavia, soprattutto nella scena in cui Eric si reca all'albergo dove soggiorna Edward per intimargli di non vedere più Maurice, suo cugino, verso il quale Edward sembra esercitare una influenza ambigua e negativa, è possibile vedere un altro dei motivi cari a Isherwood, che nasce con questo romanzo e che si svilupperà via via prendendo il posto di quella della «madre oppressiva». Si tratta della ricerca di una figura paterna, che lo accompagnerà sino a *My Guru and His Disciple* (1980), l'ultima autobiografia, incentrata sulla figura di Swami Prabhavananda, religioso Vedanta di cui Isherwood diverrà discepolo. Ma l'Eric di *The Memorial* è un Isherwood ancora all'inizio della ricerca: avendo perso il padre in guerra, Eric vede in Edward un «surrogato di padre», se ne sente attratto ed è geloso di qualunque altro rapporto Edward possa avere. Infatti, subito dopo la scenata nella camera d'albergo di Edward, Eric riconosce il proprio sentimento: «*Hypocrite! Liar! Cheat! He stared furiously at the dark ceiling. I was jealous. The whole thing was nothing but jealousy. I'm ten thousand times worse than Edward, Eric thought. Ten million times worse. Jealous; jealous; jealous! I'm not fit to live*» (M 198).

In un'intervista del 1961, Isherwood affermerà: «*More and more, writing is appearing to me as a kind of self-analysis, a finding-out something about myself and about the past, and about what life is like, as far I'm concerned [...]*».[xci] Probabilmente questa autoanalisi all'epoca di *The Memorial* è ancora in gran misura inconscia: tuttavia, è questa la motivazione per la quale il

[xc] *ibid.*, pp. 45-6.
[xci] Stanley Poss, «A Conversation on Tape», *London Magazine*, I, June 1961, pp. 41-58, p. 42.

romanzo di Isherwood integra in maniera così stretta elementi autobiografici con elementi narrativi veri e propri. Ed è questa la motivazione per cui Isherwood, per esporre la sua linea di ricerca e i suoi problemi, si serve del punto di vista dei due personaggi diversi e complementari: se non offre soluzioni finali per i suoi personaggi è perché a questo punto della sua vita non le ha ancora trovate per se stesso.

Dividere l'attenzione narrativa fra due personaggi, entrambi contenenti alcuni dei suoi aspetti caratteriali, conduce a una debolezza narrativa evidente: troppo spesso l'attenzione focale è spostata ora sull'uno ora sull'altro, passando inoltre velocemente anche per gli altri personaggi, senza mai soffermarsi decisamente su nessuno in particolare e rivelando così la mancanza di un punto di vista unificante nei confronti della materia narrativa. Che identità dare alla propria persona in questa autoanalisi? Con chi identificarsi? Ed è veramente necessario cercare a tutti i costi un travestimento?

Sull'isola di Wight, revisionando *All the Conspirators*, Isherwood sembra percepire da lontano la soluzione:

> *I wanted [...] to find some place, no matter how humble, in the scheme of society. Until I do that, I told myself, my writing will never be any good; no amount of talent or technique will redeem it. [...] I envied [my friend] Philip, that amazing social amphibian. He [...] could have met the hotel guests in their own element; could have talked their language and observed their customs: could have been accepted by them as one of themselves. [...] The most I shall ever achieve, I thought, will be to learn how to spy upon them, unnoticed. Henceforward, my problem is how to perfect a disguise (LS 247-8).*

Poi viene l'esperimento del «doppio travestimento» in *The Memorial*, certamente valido ma con i limiti indicati. No, la soluzione non sarà sull'isola di Wight, né consisterà nel camuffare il proprio «io» in vari personaggi. Si chiamerà «narratore omonimo» e la troverà a Berlino.

VIII

«I suppose everything 'll go on much the same».

Richard had said that, the last time Edward had seen him alive. He was sitting on the edge of an overturned wheelbarrow, a derelict, minus its wheel. He puffed his pipe. It was a blue, mild day. High above Armentières an aeroplane caught the sun on its turning wing. There were heavy grum-

blings of artillery from the north. Behind them, some men were playing football near the farm with the hole in the roof - Richard's billet. They sat at the edge of the muddy road, watching an enormous procession of lorries slowly bumping forward over the pot-holes. They had been talking of that unimaginable time, the end of the War. Unimaginable, at least, for Edward. He'd never for a moment, he now felt, expected to come through, to see it. And there was Richard sitting on the wheelbarrow, puffing his pipe, speaking with such calm certainty, as though he meant to live for ever. It had done Edward good. He came away from this last meeting, as from their first, reassured and soothed (M 111).

Il narratore onnisciente di *The Memorial* ricorda così l'ultima volta in cui il reduce sopravvissuto Edward ha incontrato l'amico Richard caduto in guerra. Un incontro tranquillo e confortante, mentre sullo sfondo la Grande Guerra è protagonista ingombrante, e non perde momento di palesare la sua angosciosa presenza. Richard è convinto che quando la guerra terminerà, tutto più o meno sarà uguale a prima, una fiducia del tutto malriposta in una lettura analettica degli eventi. Ma la fiducia in una svolta positiva degli eventi, la speranza in una rapida fine del conflitto, non sono sentimenti rari per chi la Grande Guerra l'ha combattuta davvero. In molte lettere di Frank Isherwood alla moglie Kathleen compaiono simili speranze: «*March 15th, 1915. I am sorry about C[hristopher]'s temperature but hope he will be better and get a change soon. I do hope it won't be long now before we are able to be together again*» (*KF* 445). Però Frank non è uno sprovveduto e, pur conservando sempre la speranza, in qualità di ufficiale preparato percepisce sin dall'inizio che non si tratterà di una scampagnata, come la retorica ufficiale afferma nelle settimane successive allo scoppio del conflitto: «*October 9th, 1914. [...] I am afraid the people who think that the war will be over by Christmas are rather optimistic*» (*KF* 415).

Il culto dell'eroe morto, la retorica del sacrificio per la patria, la definizione propagandistica di «*war that will end all wars*»,[xcii] la santificazione del conflitto da parte dell'*establi-*

[xcii] La definizione «*the war that will end all wars*» è tradizionalmente associata a H. G. Wells (1866-1946), romanziere, saggista e giornalista britannico, il quale nell'agosto del 1914 pubblica su diversi quotidiani una serie di articoli che il mese dopo vengono raccolti in un volume il cui titolo riflette il compromesso morale di Wells, socialista pacifista che sente di doversi rapidamente convertire all'interventismo, per paura del pericolo rappresentato dall'impero tedesco. Cfr. H. G. Wells, *The War That Will End War*, London, Frank & Cecil Palmer, 1914, p. 11: «*[...] the harvest of this darkness comes now almost as a relief, and it is a grim satisfaction in our discomforts that we can at last look across*

shment militare, religioso e civile sono, come abbiamo visto, elementi importanti degli scritti di Isherwood parzialmente o interamente dedicati alla Grande Guerra. Ma tutto questo è solo la struttura portante, che sostiene e contiene un tema decisamente più sentito come personale dall'autore, ed esperito da lui e da decine di migliaia di suoi coetanei come una tappa importante della crescita e della maturazione da fanciullo ad adolescente, e poi ad adulto. La perdita del padre in guerra genera immediatamente un senso di angoscia e di sofferenza che si radificano nel suo cuore e nella sua mente difficoltà emotive molto profonde. Uno spaesamento di notevole impatto per la sfera emotiva e psicologica del fanciullo, che vede sparire la tradizionale figura di guida per un motivo la cui portata planetaria è ben lungi dal comprendere.

Questo spaesamento, come si è detto, passo dopo passo porta Isherwood a reagire contro la figura paterna postuma imposta dall'establishment, e a crearsene una propria, interamente differente, basata sui valori civili, umani e artistici che progressivamente diventano punti di riferimento esiziali nella vita dell'autore. La costruzione del «suo» Frank è molto minuziosa e politicamente sovversiva nei confronti degli intenti reazionari e conservatori dell'Establishment, e nell'esposizione analettica mostra la tecnica del narratore a cui si è fatto riferimento. Isherwood stesso ce la descrive:

> *This wasn't difficult. Nothing had to be invented. Christopher had only to select certain of Frank's characteristics, doings and sayings (which meant censoring the rest) and make a person out of them, giving it Frank's body and voice. The Anti-Heroic Hero always appears in uniform, because this is his disguise; he isn't really a soldier. He is an artist who has renounced his painting, music and writing in order to dedicate his life to an antimilitary masquerade. He lives this masquerade right through, day by day to the end, and crowns his performance by actually getting himself killed in battle. By thus fooling everybody (except Christopher) into believing he is the Hero-Father, he demonstrates the absurdity of the military mystique and its solemn cult of War and Death. When one understand this, one sees that all his behaviour is intentionally subversive (KF 503).*

---

the roar and torment of battlefields to the possibility of an organised peace. For this is now a war for peace. [...] This, the greatest of all wars, is not just another war it is the last war!». L'ironia sofoclea di queste affermazioni, del tutto evidente oggi in una lettura prolettica degli eventi della Grande Guerra, non sfugge neppure all'epoca, visto che David Lloyd George (1863-1945), politico britannico e Primo Ministro dal 1916 al 1922, già nel 1916 afferma con una buona dose di ironia: «*This war, like the next war, is a war to end war*». Cfr. Edward Verrall Lucas, *Reading, Writing and Remembering: A Literary Record*, London, Methuen & Co., 1932, p. 296.

Molti sono i riferimenti alla sfera artistica e umana presenti nelle lettere di Frank a Kathleen, e sono quasi invariabilmente associati alla speranza, rivelatasi illusoria, di una prossima fine del conflitto per un ritorno alla pace e armonia della vita civile accanto all'amata moglie:

> *1914, October 11. We are still sitting here. [...] We feel rather left here as the fighting seems to have moved away. Not that I particularly pant for blood. I am prepared to do my duty [...]. I am longing for a piano and a paint box and to be settled somewhere with you again. I wonder what will happen to us when the war is over. I sometimes feel this is the end of my soldiering and that I have earned a little peace. However I don't suppose they would let me go very easily (KF 416).*

Progressivamente, l'immagine costruita del padre combatte, si impone e si sostituisce a quella voluta dall'establishment e dalla madre, vuoto simulacro di una gloria e di un sacrificio incomprensibili per Isherwood, che cedono il passo a una figura carica di dignità e di valori umani, sociali e artistici. E piano piano, con il passare dei decenni e con la crescita e maturazione umana, artistica e spirituale dell'autore, anche la memoria della Grande Guerra si dissocia dalla figura del padre e svanisce, una guerra così lontana temporalmente e culturalmente dai valori personali dell'autore, valori di pace, tolleranza e armonia sviluppattisi ulteriormente grazie alla conversione al Vedanta. Tanto che stabilitosi definitivamente negli USA a Los Angeles, negli anni Sessanta non ricorda più con certezza il giorno esatto in cui Frank era caduto al fronte: «*May 9 1962. The day Daddy was killed in France - or was it? I have forgotten. Is this awful? No - not particularly. But at least I'm remembering him today*» (*DR2*, 186). In questo curioso episodio Isherwood si dimostra degno figlio di tanto padre, il quale in trincea, scrivendo alla moglie, afferma di non ricordare esattamente il giorno del loro matrimonio: «*1915, March 10. Isn't it twelve years ago today since we were married? We have had some ups and downs, haven't we, but I hope on the whole that you will be able to feel that it has been an happy time. [...] I don't think we have spent the day apart before and I hope it will be the last time that we do so*» (*KF* 444).[xciii]

[xciii]Incidentalmente, Frank si sbaglia. Infatti, il giorno dell'anniversario è il 12 marzo, come scrive Kathleen nel suo diario:«*March 12. The twelfth anniversary of our wedding day, such a sad and different day, no sun and one's mind full of dread and anxiety over this terrible war*» (*KF* 444).

Un momento fondamentale dello scollamento di Isherwood dall'immagine imposta dall'establishment è certo la visita dell'11 novembre 1935, mentre si trova in Belgio, al Menin Gate di Ypres, il grande memoriale dedicato ai caduti e ai dispersi del contingente britannico. La Grande Guerra è ancora presente nelle sue descrizioni di questa visita, ma non è rappresentata con i toni di un evento glorioso come negli anni trenta ancora era la prassi. Anzi, Isherwood riporta dalla visita un senso di squallore e fastidio:

> *Roeslare is a sordid little cobbled town; it is here that you begin to smell the War. The girl at the café said she hoped there'd be another war soon, and then they'd earn some money. We drove in a bus over the plain to Ypres. Almost all the houses are new and bright pink - here and there the darker bricks mark the outlines of a former ruin. There are no trenches to be seen, only fragments of concrete gun-emplacements and pillboxes, among the fields. The towers of Ypres, which looked grand in the distance against the sunset, in the cup of the plain, are new and quite meaningless, like London County Council architecture, when you see them close. The Menin Gate - ugly enough, in any case, to be the entrance for the Wembley exhibition - is made merely absurd by being piled up against the end of the street, on to which it doesn't fit. [I] searched for Daddy's name and finally found it, high up in a corner, heading a list of Addenda. The town is certainly «forever England» - the England of sordid little teashops, faked souvenirs and touts (KF 504)*

Per i britannici, l'11 novembre è l'Armistice Day, e forse questa «coincidenza» ha contribuito non poco al senso di fastidio suscitato in Isherwood dalla vista del fronte di guerra e dalla visita al Menin Gate, luoghi sacralizzati dall'establishment, ma non da lui, che considera l'iscrizione sul Menin Gate come «*the vulgar sarcophagus in which [THEY] immagined they held Frank enshrined!*» (*KF* 505). Ma non è così perché «*Christopher declared that it was empty. No Hero-Ghost could ever come forth from it to delight them by disowning his unworthy son. The real Frank was beyond their reach. And, far from disowning his son, he gave him his blessing*» (*KF* ibidem). Una «benedizione» che Isherwood legge postuma, ma che Frank scrive nelle settimane prima di cadere sul fronte occidentale, in una lettera a Kathleen, riflettendo sul carattere di Christopher e su dei rimproveri ricevuti per un non eccellente andamento scolastico:

> *I am sorry about C's temperature but hope he will be better and get a change soon. I do hope it won't be long now before we are able to be together again. [...] I think with you that the Browns are most irritating. What can they mean by saying that Christopher is «not very communicative» about Divinity? I don't think it matters very much what Christopher learns as long as he remains himself and keeps his individuality and develops on his own lines, though of course I*

> *am afraid you ought to sit on him for being lazy - that is our big weakness, I can see it in us all and it just makes our cleverness come to nothing [...] (KF 445).*

Un'individualità che Isherwood difende e mantiene per tutta la vita, dimostrandosene degno in ogni scritto e in ogni scelta. Un'individualità che, lottando strenuamente contro le imposizioni dell'establishment, via via se ne affranca e persegue una maturazione artistica e umana che gli permette di raggiungere la pace con se stesso e l'armonia con gli altri. Un'armonia che è dovuta anche alla conoscenza di Swami Phrabhavananda - religioso indiano conosciuto a Los Angeles già nelle prime settimane del suo arrivo nel 1939 - che ben presto riveste per Isherwood un ruolo paterno, e grazie ai cui insegnamenti Isherwood si converte alla religione del Vedanta. E questa conversione, dovuta agli insegnamenti del padre spirituale, gli permette anche di comporre i suoi sentimenti riguardo alla figura del padre biologico, e di vedere con nuovi occhi, decisamente più sereni e più profondi, quanto Frank abbia veramente significato per lui, nonostante la tragica e dolorosa assenza, come scrive in *An Approach to Vedanta* (1963):

> *My earliest remembered feelings of rebellion were against the British Army, in which my father was a regular officer, and against my first boarding school, who tried, with the best intentions, to make me believe in a glamorized view of the 1914-18 War and of my father's death in it. My father had taught me, by his life and death, to hate the profession of soldiering. I remember his telling me, before he left for France, that an officer's sword is useless except for toasting bread, and that he never fired his revolver because he couldn't hit anything with it and hated the bang. He was killed while leading an attack, carrying only a swagger stick with which he was signalling directions to his men. I adored my father's memory, dwelling always on his civilian virtues; his gentleness, his humor, his musical and artistic talent. Growing up into the postwar world, I learnt to loathe the old men who had made the war. Flags, uniforms and war memorials made me tremble with rage because they filled me with terror. I was horribly scared by the idea of war, and therefore subconsciously attracted to it.*[xciv]

[xciv] Christopher Isherwood, *An Approach to Vedanta* (1963), Hollywood, Vedanta Press, 1981, pp. 7-8.

WORKS CITED

Auden W. H., «At Last the Secret is Out» altrimenti noto come «Poem 18», in *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings, 1927-1939* (1977), a cura di Edward Mendelson, London, Faber and Faber, 1986, p. 287.

Bergonzi Bernard, *Reading the Thirties: Texts and Contexts*, London, MacMillan, 1978.

Bergson Henri-Louis, *Durée et simultanéité, à propos de la théorie d'Einstein* (1922), [Edizioni italiane: *Durata e simultaneità (a proposito della teoria di Einstein) e altri testi sulla teoria della relatività*, tr. Paolo Taroni, Bologna, Pitagora, 1997; nuova edizione a cura di Raffaello Cortina, tr. di Fabio Polidori, Milano, Raffaello Cortina, 2004].

-----, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), tradotto in inglese da F. L. Pogson con il titolo *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*,London, George Allen and Unwin, 1910 [Edizioni italiane: *Saggio sui dati immediati della coscienza*, tr. Niso Ciusa, SEI, Torino 1954; tr. Giuseppe Cavallaro, Signorelli, Roma 1957; tr. Gisèle Bartoli, Boringhieri, Torino 1964; tr. Federica Sossi, Raffaello Cortina, Milano 2002].

Bleuler Eugen, *Textbook of Psychiatry*, London, George Allen & Unwin, 1924.

Bowen Elizabeth, «The Mulberry Tree [Downe House]», pp. 37-51 in *The Old School. Essays by Divers Hands* (1934), a cura di Graham Greene, Oxford, O. U. P.,1984.

Esslin Martin, *Pinter: A Study of His Plays*, London, Eyre Methuen, 1977.

Faraone Mario, «"Chambers of Oblivion": I treni di Edward Upward tra allucinazione, storia e memoria», in *Scorci improvvisi di altri orizzonti: sguardi interculturali su letterature e civiltà di lingua inglese*, a cura di Mario Faraone, Martina Bertazzon, Giovanna Manzato e Roberta Tommasi, Morrisville, NC, LULU Enterprises, 2008, pp. 215-34.

-----, «"The Emperor and the Clown": Immagini di attori, registi e sceneggiatori in *Prater Violet*», in *Il romanzo dell'attore*, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 163-81.

-----, *Il morso del cobra: Percorsi autobiografici e rinascita spirituale in Christopher Isherwood*, Roma, Sapienza Universitaria Editrice, 2012.

-----, *L'isola e il treno: L'opera di Edward Upward tra impegno politico e creatività artistica*. Con un'intervista inedita all'autore e una bibliografia ragionata sugli anni Trenta. Roma, Sapienza Università Editrice, 2012.

-----, *Un uomo solo: Autobiografia e romanzo nell'opera di Christopher Isherwood*, Roma: Bulzoni, 1998.

Finney Brian, *Christopher Isherwood. A Critical Biography*, New York, O. U. P.,1979, p. 30.

Fryer Jonathan, *Isherwood: A Biography of Christopher Isherwood,* London, New English Library, 1977.

Fussel Paul, *The Great War and Modern Memory,* London, Oxford UP, 1975; *La Grande Guerra e la memoria moderna*, traduzione di Giuseppina Panzieri, Bologna, Il Mulino, 1984.

-----, *Abroad: British Literary Travelling Between the Wars*, London, O. U. P.,1980.

Green Henry, *Pack My Bag. A Self-Portrait*, (1940) London Vintage, 2000.

Green Martin, *Children of the Sun: A Narrative of «Decadence» in England After 1918*, London, Constable, 1977.

Griffin Ernest, «Conversation with Edward Upward», *Modernist Studies: Literature and Culture 1920-1940*, II, 2, 1977, pp. 18-35.

Hynes Samuel, *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*, London, Bodley Head, 1978.

Isherwood Christopher [Edward Hearn], «The World War», pp. 111-24 in Katherine Bucknell, op. cit..

-----, «Forword» [SIC] (1957) a *All the Conspirators* (1928),London, Methuen, 1984.

-----, *An Approach to Vedanta* (1963), Hollywood, Vedanta Press, 1981.

-----, *Christopher and His Kind*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1976, London, Eyre Methuen, 1977.

-----, *Exhumations, Stories, Articles, Verses* (1966), London, Methuen, 1984.

-----, *Kathleen and Frank*, New York, Simon and Schuster, 1971.

-----, *Lions and Shadows. An Education in the Twenties* London, Hogarth Press, 1938, London, Methuen & Co, 1953.

-----, *The Memorial, Portrait of a Family* (1932), London, Methuen, 1988.

-----, *The Sixties. Diaries, Volume Two: 1960-1969*, a cura di Katherine Bucknell, London, Chatto & Windus, 2010.

----- ed Edward Upward, «Introductory Dialogue», in *The Mortmere Stories*, cit., pp. 33-46.

----- ed Edward Upward, *The Mortmere Stories*, a cura di Katherine Bucknell, London, Enitharmon Press, 1994.

Isherwood Frank, Letter to Christopher Isherwood, May 1914, consultabile nell'archivio cartaceo della Christopher Isherwood Foundation presso la Huntington, Los Angeles, segnatura CI 564, box 25.

Lehmann John, *Christopher Isherwood: A Personal Memoir*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1987.

Lucas Edward Verrall, *Reading, Writing and Remembering: A Literary Record*, London, Methuen & Co.,1932.

MacMillan Margaret, *The War that Ended Peace: The Road to 1914*, London and New York, Random House, 2013.

Maes Hena -Jelinek, «The Knowledge of Man in the Works of Christopher Isherwood», *Revue des Languages Vivantes*, XXVI, 5, 1960, p. 344.

-----, *Criticism of Society in the English Novel Between the Wars*, Paris, Societè D'Editions «La Belle Lettres», 1970.

Melograni Piero, *Storia politica della Grande Guerra, 1915-1918*, Bari Laterza, 1969.

Parker Peter, *Isherwood. A Life*, London, Picador, 2004, p. 144.

Piazza Paul, *Christopher Isherwood: Myth and Anty-Myth,* Basingstoke, MacMillan, 1978.

Poss Stanley, «A Conversation on Tape», *London Magazine*, I, June 1961, pp. 41-58.

Schwerdt Lisa M., *Isherwood's Fiction: The Self and the Technique*, Basingstoke, Macmillan, 1989.

Sidnell Michael, *Dances of Death: The Group Theatre of London in the Thirties*, London, Faber and Faber, 1984.

Toynbee Philip, *Friends Apart: A Memoir of Esmond Romilly and Jaspar Ridley*, London MacGibbon and Kee, 1954.

Upward Edward, «Remembering Mortmere», *London Magazine*, 27, NS 11, February 1988, pp. 54-5.

-----, Letter to Isherwood, [1927?], May 14, Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2367, box 75.

-----, Letter to Isherwood, 1926, March 29. Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2345, box 74.

-----, Letter to Isherwood, 1929, January, Musselburgh, Scotland, Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2390, box 75.

-----, Letter to Isherwood, 1931, June 26. Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2416, box 76

-----, Letter to Isherwood, 1933, February 19. Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2441, box 76.

-----, Letter to Isherwood, 1935?, May 22, London, Christopher Isherwood Papers at the Huntington, CI 2449, box 76.

-----, Letter to Isherwood, 1947, August 7, London, CI 2458, box 76.

-----, Letter to Isherwood, 1947, September 11, London, CI 2459, box 76.

-----, Letter to Isherwood, 1949, January 18, London, CI 2460, box 76.

-----, Letter to Isherwood, 1949, March 13, London, CI 2461, box 76.

-----, *No Home but the Struggle*, London, Quartett, 1979 (1977).

-----, *The Railway Accident and Other Stories*. London, Heinemann, 1969. Il racconto è pubblicato per la prima volta in *New Directions in Prose and Poetry*, XI, a cura di James Laughlin, New York, James Laughlin, 1949, pp. 84-116.

Wells H. G., *The War That Will End War*, London, Frank & Cecil Palmer, 1914.

Wickes George, «An Interview with Christopher Isherwood», *Shenandoah*, XVI, 3, 1965, p. 131:

Woolf Virginia, «Modern Fiction», pp. 184-95 in *The Common Reader. First Series* (1925), London, The Hogarth Press, 1948.

STORIES AND STORY-TELLING IN THE FIRST WORLD WAR

CARINA IONELA BRÂNZILA[i]

In order to discuss the ancient method of story-telling and the crucial role of the story-teller nowadays, this article makes use of some noteworthy remarks of an essay belonging to a writer who died precisely due to and during the horrors of an armed conflict (more precisely, World War II): Walter Benjamin. Little known during his lifetime, Benjamin was made notorious by his posthumous publication made possible by Theodor Adorno. Unlike his friend Adorno, whose reputation was well established in the 60's, Benjamin only became known outside the German academic world ten years later, in the 70's and 80's, more than thirty years after his death in 1940. He became famous as the Western Marxist critic who influenced the theoreticians of postmodernism and poststructuralism.

[i] This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1. 5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007-2013.

One of his most influential pieces of work is the evaluation of modernity, including authors like Proust or Kafka. Benjamin built his thought on what remains after the destruction of tradition by modernity; he based his thesis on modernity on a theory of language close to the structuralist semiology, which had only began to emerge during his lifetime, making him a forerunner in this particular field of criticism, as well. Walter Benjamin is considered to be among the founding fathers of what later became known as «cultural studies» - the interdisciplinary study of culture: he looked for the meaning of life not only in the poems of Baudelaire and Paul Valery, but also in the characters of Disney and the tall figures of glass buildings in «the big city». Unfortunately, his untimely death and the troubled times when he published did not do justice to one of the most remarkable German theoreticians of the last century.

Storytelling is the term preferred by its practitioners and it represents the oral narration of stories, as defined by the Oxford Companion to Children's Literature.[ii] Universal to cultures in every era, it is nowadays less common. For the last three decades, however, countries all over the world have been trying to revive this ancient art. The public storytelling sessions taking place in libraries and bookshops around the United States, Canada or the UK helped in that respect. The first association of storytelling appeared in the UK in 1993, with Eileen Colwell as first patron. As early as 1960s, a pioneering British librarian, Janet Hill, created the Lambeth Libraries Storytelling Scheme to bring storytelling to children in public spaces. The increasing multicultural awareness of the 1980s brought to public attention a plethora of storytellers. Today, storytelling is an important topic in teaching foreign languages and there are storytelling clubs and competitions, as well as festival performances and work in schools. This article aims at delineating several different examples of stories, relevant in the context of WWI, stories belonging to different art genres and media, as well. The article also observes the art of storytelling from the perspective of Walter Benjamin and his famous work *The storyteller*.

In the volume *Illuminations*, initially edited by Hannah Arendt, we encounter one of Walter Benjamin's most notable and debated essays, entitled «The Storyteller» and published in 1936, which discusses the role of stories and of the story-teller in the context of a changing humankind facing wars, death and permanent alteration. Leo Hall states that according to Benjamin, people had become unable to reflect accurately upon their experi-

---

[ii] Daniel Hahn, *The Oxford Companion to Children's Literature,* Oxford University Press, 2015.

ences, partly because of the growing flow of information which got so rapidly distributed in the early Twentieth century, partly due to the technological progress that alienated man from man. Moreover, Benjamin asserts that the rise of information is incompatible with storytelling as a profound human act and contributes to the diminished efficacy of the storyteller.[iii] According to Benjamin, the figure of the story-teller is magical: (s) he collects the world from bits and pieces, using his (her) own sight and hands and his (her) short-time memory (*Gedächtnis*), gathering separate events and placing them in a narrative. *Gedächtnis* represents the diverse, scattered (*zerstreut*), plural memories - not necessarily the short memory as the story-teller can tell and re-tell stories indefinitely - but mostly the joining of separate events in a woven single story.[iv] Benjamin observes on the storyteller's capacity to weave the worries of the listeners into the web of the story - a real story always contains something useful like a piece of advice, or a moral, a proverb or a wisdom saying. This counsel, remarks Benjamin, begins to be outdated, as the experience is less and less communicable. However, this also means having no counsel, for us and for the ones around us.

Counsel woven into the fabric of real life is wisdom. The art of storytelling is reaching its end because the epic side of truth, wisdom, is dying out.[v]

Previous to the Great World War, information had more of a local character, with rumors and stories being spread from mouth to ear, personally, not read or watched or listened. Benjamin, Leo Hall claims,[vi] asserted that World War I crystallized a change in the whole society, starting from important momentums such as even the perception of death - previously perceived as an occasion of meeting people and exchanging information about the deceased and the world around. With so many deaths brought by the war, the significance of the funeral as an information exchange point simply got lost. Furthermore, as information began to spread and be more readily available, the society as a whole began to change gradually, becoming a modern one, adjoining the technological rapid progress.

[iii] Leo Hall, *The Storyteller, in Editing Modernism in Canada*, link retrieved 20th November 2017, <*modernistcommons.ca/islandora/object/yale%3A778*>.

[iv] Peter Osborne, *Walter Benjamin: Critical Evaluations in Cultural Theory,* London and New York, Routledge, 2004, p. 218.

[v] Walter Benjamin, *Illuminations*, translated by Zohn Harry, New York, Schocken, 2007, p. 87.

[vi] L. Hall, *The storyteller*, cit.

According to Benjamin, states Leo Hall,[vii] after the traumatizing experiences of the World War I, its survivors struggled without succeeding to communicate their experiences which had significant cultural, political, and social ramifications. The last ones refer, according to Benjamin, to the incapacity of soldiers returning from the battlefield to communicate their tragic experiences. This is a common symptom of survivors of war, often encountered nowadays, as well. However, at the time, the tragedy of the Great War was without precedents, and it was almost impossible to deal with - humankind simply lacked the tools to do that. Furthermore, adding to this troubled state of facts, the explosion of technological progress and the growing influx of information did not help those wounded by the war and, adding to their disorientation, changed the face of the world forever: «*A generation that had gone to school on a horse-drawn streetcar now stood under the open sky in a countryside in which nothing remained unchanged but the clouds, and beneath these clouds, in a field of forces of destructive torrents and explosions, was the tiny, fragile human life*».[viii]

As Leo Hall phrases it,

> *Many soldiers had grown up knowing a slow-paced, effectively unchanging lifestyle. But after the war, this kind of lifestyle was ripped from their grasp. The world was immediately affected by this new addition of information processing, leading to a quick metamorphosis in greater society. Life became fast-paced and information-driven. While some were reaping the so-called benefits of the new age, many were left behind.*[ix]

In this shattering context, the role of storytelling, according to Benjamin, could have been one of healing, allowing the much needed sharing and integration in the conscience of the listeners that constituted the post-war community. Additionally, for Benjamin, counsel allows for further discourse on a certain experience: «*Good counsel, the quintessence of what the storyteller communicates, likewise is of importance not per se but as a communication: "After all, counsel is less an answer to a question than a proposal concerning the continuation of a story"*».[x] Furthermore, integrating the narrative into a person's experience may allow for further permeation of the story, allowing more people to unite in the traumatizing experi-

[vii] *ibidem*.
[viii] Walter Benjamin, *The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov*: <*ada.evergreen.edu/~arunc/texts/frankfurt/storyteller.pdf*>.
[ix] L. Hall, *The storyteller*, cit.
[x] *ibidem*.

ence of the war. Basically, Benjamin claims that storytelling allows for the integration of the stories into the listeners' experience, thus allowing a healing in the case of the storyteller. Had not been for the rapid changes of post-war global situation, perhaps more healing would have taken place and our world would look different today.

What is of interest is Benjamin's idea that «*storytelling has been a communicative vehicle for shared memory (Gedächtnis) and a moral counsel*» as opposed, for instance, to the rise of the modern novel which was void of shared experience: «*The flood of war books was anything but experience that goes from mouth to mouth*» and only occurred years after the war had ended.

In his essay on storytelling, Benjamin performs theoretical work that examines the development of the novel as a genre while focusing on its three main influences: the influence of social and economic forces, the role of personal and collective memory, and finally the relationship between the writer and the reader, or in the specific case of the storyteller, the teller and the listener. As Peter Osborne points out in his study of Benjamin's philosophical ideas, for the German theoretician,

> *The storyteller exists as the guardian of tradition through a twofold operation: he appeals to both personal and collective memory, orates the stories present in them, and thereby preserves their place in memory. At the same time, by telling the story in his words he leaves his own mark and thus contributes to the vitality of his tradition by giving it newness. Benjamin sees Scheherazade as the storyteller supreme; she creates «a chain of tradition which passes a happening on from generation to generation». Scheherazade becomes a narrator through her wit and cunning because she unites formerly spread out stories and funnels them into the collective memory of her own tradition; she, therefore, contributes to forging an Arab identity. According to Benjamin, Mnemosyne influences the epic and all its subsequent genres; however, it manifests itself differently depending on the genre. For instance, Scheherazade acts as a storyteller and as an early novelist; she is inspired by the muse when she employs the «short-lived reminiscences of the storyteller».*[xi]

The most important characteristics of storytelling are, according to Walter Benjamin, five in number. The first and foremost is, as mentioned above, the difference from novel as genre. Another trait of storytelling is the presence of death as element of eternity, related to the historic component, as the storyteller is also a historian. Next, storytelling has the important role of sheltering meaning and possible interpretations, just like the wheat

[xi] P. Osborne, *Walter Benjamin: Critical Evaluations in Cultural Theory*, cit., p. 141.

kept dry for centuries in the rooms of the pyramids but preserved their germinal powers. The storyteller offers counsel to the listeners, thus bringing wisdom to everyday life and offering the listener a chance to become, in the future, a teller for the others. Furthermore, another characteristic of the storytelling is that it allows for an open ending - no final outcome is required. Benjamin refers to the fairytale as the supreme example of delivering counsel by looking at the role it plays in shaping the moral development of children though its didactic qualities embedded in the enjoyable fabric of the story itself.

In time of war, horrible conditions often lead to a cease of education as known previously. In this case, younger generations could be nurtured with stories: soothing stories for the very little ones, stories that will give them comfort; stories of adventures for the older children, meant to give wings to their imagination and perhaps help forget the cruel realities they have to face and the lacks they encounter on a daily basis; stories of the real battles and the real heroes fighting them for the teenagers that escaped the front; stories meant to bring softened news from the battlefield and to provide some much needed light of the spirit. In times of war, especially when people did not have access to media tools such as radio or newspapers- the only ones available at that time, mouth-to-ear stories, sometimes embellished, sometimes exaggerated, provided much needed hope and information. The carriers of these stories were also the storytellers, a dual role accomplished not by choice but often by need - people who were confronted with the cruel reality of the war itself, such as eye witnesses, wounded soldiers, nurses, relatives receiving much awaited letters and so on. These people were the messengers of war and the ones that gave birth to some legendary stories that made the Great War familiar to us all nowadays.

This article attempts to point out some of these stories-some famous, some less known, some sad and some merrier, as merry as a story of war can be. These stories, be them local or globalized, have entered the common memory of the Great War and thus, have come to belong to all of us, perhaps contradicting Benjamin's pessimism towards the written form. Some of these war stories may still be new to certain readers and it will only do them justice to see the light of print once more, even if they are not very academic. These are the stories than enthralled the imagination, the stories that brought tears to the eyes of those hearing them, stories that moved hearts and most of all, stories that ought to be remembered as *porte-drapeaus* of things that should never happen again.

Most of these stories did start their existence as a result of the storytelling phenomenon. One of the most notable examples is perhaps the one of the Christmas truce of December 1914 between the British and German soldiers on the Western Front, a long neglected fact in the official records of the World War I and even hidden to the public for a certain time. Stanley Weintraub was the storyteller of this touching event communicated in the form of a 'war-book' based on the letters and diaries of the involved soldiers. The book, entitled *Silent Night: The Story of the World War I Christmas Truce* also included pictures of the unusual event. As Lieutenant Geoffrey Heinekey, from the 2nd Queen's Westminster Rifles, wrote to his mother:

> *A most extraordinary thing happened... Some Germans came out and held up their hands and began to take in some of their wounded and so we ourselves immediately got out of our trenches and began bringing in our wounded also. The Germans then beckoned to us and a lot of us went over and talked to them and they helped us to bury our dead. This lasted the whole morning and I talked to several of them and I must saythey seemed extraordinarily fine men.... It seemed too ironical for words. There, the night before we had been having a terrific battle and the morning after, there we were smoking their cigarettes and they smoking ours.*[xii]

As Weintraub quotes a soldier, after watching the Germans and the British singing carols, sharing the little they owned, eating and drinking together and even playing football with makeshift balls: «Never... was the madness of war clearer to me».[xiii]

Other significant World War I storytellers that made history and touched the hearts of the many with their emotional message on the futility and agony of combat are the British soldier Wilfred Owen and the famous German soldier and writer Erich Maria Remarque. Owen authored a beautiful poem just shortly before being killed, merely a week prior to the Armistice of November 1918:

> *If in some smothering dreams you too could pace*
> *Behind the wagon that we flung him in,*
> *And watch the white eyes writhing in his face,*
> *His hanging face, like a devil's sick of sin;*

[xii] Stanley Weintraub, *Silent Night: The Story of the World War I Christmas Truce,* New York, The Free Press, 2001, p. 5

[xiii] *ibidem.*

If you could hear, at every jolt, the blood
Come gargling from the froth-corrupted lungs,
Obscene as cancer, bitter as the cud
Of vile, incurable sores on innocent tongues - My friend, you would not tell with such high zest
To children ardent for some desperate glory
The old Lie: Dulce et decorum est
Pro patria mori.[xiv]

Remarque, a more prestigious writer, signed one of the most famous 'war-books' ever to see the light of print: *All quiet on the Western Front*, later turned into another form of storytelling which is the silver screen; the film bearing the same name won important prizes and was celebrated throughout the world. It is a timeless story of war, a plea for peace and hope told in the form a testament of a young German soldier, whose enthusiasm to serve his country quickly fades in the face of the horrors of the trenches.

I am young, I am twenty years old; yet I know nothing of life but despair, death, fear, and fatuous superficiality cast over an abyss of sorrow. I see how peoples are set against one another, and in silence, unknowingly, foolishly, obediently, innocently slay one another. [...] But now, for the first time, I see you are a man like me. I thought of your hand-grenades, of your bayonet, of your rifle; now I see your wife and your face and our fellowship. Forgive me, comrade. We always see it too late. Why do they never tell us that you are poor devils like us, that your mothers are just as anxious as ours, and that we have the same fear of death, and the same dying and the same agony--Forgive me, comrade; how could you be my enemy? [xv]

Yet another moving storyteller of the World War I tragedies is John McCrae, a Canadian military doctor who spoke, in the form of the worldwide celebrated poem *In Flanders fields*, of his sorrow at the death of his young friend Alexis Helmer, from the same artillery unit. This later generated a long tradition of the red poppies becoming a symbol of Remembrance for generations of people.

In Flanders fields the poppies blow
Between the crosses, row on row,
That mark our place; and in the sky
The larks, still bravely singing, fly
Scarce heard amid the guns below.

[xiv] Wilfred Owen, *Dulce et decorum est: <www.poets.org/poetsorg/poet/wilfred-owen>*.
[xv] Erich Maria Remarque, *All quiet on the Western Front*, New York, Ballantine, 1987, p. 263.

The famous-at-that time picture of Friederik Adler, a photographer from Orastie, Romania, entitled Two generations: Father and son, victorious on the Russian-Polish front line". It was used mainly for propaganda reasons inside the Austro-Hungarian Army, for which the two Cherecheses were fighting on the Galitian front line. Back then, Orastie and the entire Romanian territory of Transylvania was under Austro-Hungarian occupation. Retrieved from <zhd.ro/istorii/reconstituita-dupa-100-de-ani-povestea-unei-fotografii-din-marele-razboi>

We are the Dead. Short days ago
We lived, felt dawn, saw sunset glow,
Loved and were loved, and now we lie
In Flanders fields.
Take up our quarrel with the foe:
To you from failing hands we throw
The torch; be yours to hold it high.
If ye break faith with us who die
We shall not sleep, though poppies grow
In Flanders fields.[xvi]

And yet another touching story of the Great War is a Romanian one - the story of a photograph published in the magazine *Képes Ujság* on the 11th of July 1915, a picture that had a significant emotional impact among the army troups of the Austrian emperor. The storyteller was this time a photographer from the Romanian city of Orastie, who caught on film the unlikely meeting in the war trenches of a father and his son: Avram (50 years old) and Ioan Chereches (18 years old), both sent to fight on the Galitian border (Poland) at a three months distance one from another. As it only happens in stories, it was the exact Christmas Day of 1914, the day of the British-German truce mentioned above, that this touching meeting took place. The son heard someone in the trenches praising the bravery of his father and the second day they met during the warfare and started crying one in the arms of the other. Later on, the reunited father and son were to be photographed and became part of the Great War story legacy. It is less known, however, that part of the same legacy had become another improbable truce, this time between the Russians and the Romanians fighting for the Austrian Empire. This less famous Easter truce from Skorkovicze, on the Poland front line, is documented by the storyteller Ioan Chereches,[xvii] in his memoirs:

[xvi] John McCrae, *In Flanders fields:<www.greatwar.co.uk/poems/john-mccrae-in-flanders-fields.htm>.*

[xvii] Ioan Chereches, a Romanian compositor, was born in Orastie, son of the builder Avram Chereches. He fought in WWI in Brigade number 1896. He attended the local Romanian and

The original photo of the Chereches father and son as it appeared in the propaganda newspaper of 1914. Retrieved from Petresc, Dorin, Reconstituita dupa 100 de ani povestea unei fotografii din marele razboi : <zhd.ro/istorii/reconstituita-dupa-100-de-ani-povestea-unei-fotografii-din-marele-razboi>

It was the first day of the Holy Easter. A soldier ran to my shelter saying: «Mr. Fraitar (sergeant), come quickly and look, all Russians have come out and are coming towards us, but without any weapons!» When I arrived to the forefront, what do I see? Both ours and the Russians were all out of the trenches... And when they met they hugged, forgetting for some time that they were enemies. Moreover, the Russians had brought red eggs and traditional cookies and offered them to our people. And they could understand each other, as most soldiers were from Bessarabia. It was an extremely impressive and also tragic sight. A true moment of peace, like in that great Day of Resurrection...[xviii]

Following this event, the discontented Austrian commanders ordered the retreat of that particular regiment from the trenches. During the summer of 1915, the regiment settled next to the historic city of Oronsk-Random, where Mr. Adler, a photographer accompanying a war correspondent, took a picture of the Chereches family, which later got published in a wide circulated magazine. The picture's heading was: *«The hazards of war causes unforeseen events: father and son, volunteers in the army, meet in park of Oronsk, the Russian part of Poland».*[xix] However, far from having a mobilizing role, the photograph greatly impacted the contingent, revealing in fact the tragedy of war, a fact which resulted in the greatest phenomenon of defection ever encountered in the Austrian-Hungarian army.

German schools and as a teenager he started working as compositor in a printing shop. He was quite a patriot and that made him, in 1914, at the age of 18, to volunteer in the army. His father, aged 50, had been mobilized just three months before. Father and son meet on the battlefield in the winter of 1914. Friederik Adler took a famous picture of the two, naming it «Two generations: Father and son, victorious on the Russian-Polish front line», a rather propagandistic title. Ioan Chereches survived World War I and wrote his memoirs.

[xviii] Petresc Dorin, *Reconstituita dupa 100 de ani povestea unei fotografii din marele razboi*: *<zhd.ro/istorii/reconstituita-dupa-100-de-ani-povestea-unei-fotografii-din-marele-razboi>*.

[xix] *ibidem*.

The First World War was one of the most expensive conflicts in world history, both regarding the millions of lives lost and the material losses. At the outbreak of war, it was believed that conventional warfare will lead to a rapid conclusion; however, the conflict lasted for no less than four years. A lot of changes occurred during the war itself, regarding strategies, tactics, alliances and materials of war. Sadly, for a great part of the conflict, the battles were fought from trenches, along a Western front of less than 500 kilometers long. It had been anticipated that conventional battle would bring a quick resolution, but four years later, strategy, tactics and the material of war had changed almost beyond recognition. For most of that time, the two sides had been locked in the stalemate of trench warfare, a miserable battle conducted along a Western Front of around 650 kilometers, in which almost 3 million men were killed. As historian Niall Ferguson stated, the history of the 20th century is one of hatred and death[xx] - a continual war that raged for its entire duration. The lesson to be learned, Ferguson the storyteller teaches us, is to never repeat the same mistakes. The bloodshed and horror of the Great War and its stories, be them told mouth to ear or in «war-books» ought to remain in the past, emotional lessons of what humankind has learnt, understood, and is never to do again. As Walter Benjamin said: «*Counsel woven into the fabric of real life is wisdom. The art of storytelling is reaching its end because the epic side of truth, wisdom, is dying out*».[xxi] It is up to all of us to prove to ourselves that wisdom has not died and that humankind is able to learn from its own story.

WORKS CITED

Benjamin, Walter, *Illuminations*, translated by Zohn, Harry, Schocken, New York: 2007

Brooks, Peter, *Psychoanalysis and Storytelling*, Blackwell, Oxford, 1994.

Hahn, Daniel *The Oxford Companion to Children's Literature,* Oxford University Press, Oxford, 2015.

Ferguson, Niall, *The war of the world: History's Age of Hatred,* Penguin Press: 2004.

Osborne, Peter, *Walter Benjamin: Critical Evaluations in Cultural Theory,* Routledge, UK and New York, 2004.

Remarque, Erich Maria, *All quiet on the Western Front,* Ballantine, 1987.

Weintraub, Stanley, *Silent Night: The Story of the World War I Christmas Truce,* The Free Press, 2001.

[xx] Niall Ferguson, *The war of the world: History's Age of Hatred,* London, Penguin Press, 2004, p. 225.

[xxi] W. Benjamin, *Illuminations*, cit., pp. 86-7.

INTERNET REFERENCES: RETRIEVED DECEMBER 2015 - JANUARY 2016

Benjamin Walter, *The Storyteller, Reflections on the works of Nikolai Leskov*, link retrieved 21st November 2017: *<http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/frankfurt/storyteller.pdf>*.

Hall Leo, The Storyteller, in Editing Modernism in Canada, link retrieved 20th November 2017: <http://modernistcommons.ca/islandora/object/yale%3A778>.

McCrae John, *In Flanders fields*: *<www.greatwar.co.uk/poems/john-mccrae-in-flanders-fields.htm>*.

Owen Wilfred, *Dulce et decorum est*: *<www.poets.org/poetsorg/poet/wilfred-owen>*.

Petresc Dorin, *Reconstituita dupa 100 de ani povestea unei fotografii din marele razboi*: *<zhd.ro/istorii/reconstituita-dupa-100-de-ani-povestea-unei-fotografii-din-marele-razboi>*.

The Harvest of Bloody Seeds:
Russian Pedagogues Against War Propaganda

Olga Mäeots

Educational Policy in Russia in the 1900s

The beginning of the XXth century in Russia was marked by a rise in interest in childhood. Different aspects of childhood were analysed by professionals and discussed by the public. The urgent need for democratic education reforms became obvious to both society and the state. Between 1900-1913 the budget of the Ministry of Education had increased fivefold. Political parties made education reforms an important issue in their programmes. Throughout Russia hundreds of educational societies and pedagogical circles came into

being and thousands of public libraries were opened. Various aspects of childhood and education - social, philosophical, psychological - were discussed at numerous pedagogical conventions and conferences on public education, women's education, people's universities, etc. To promote progressive ideas exhibitions such as the «Child Development and Education» (April 1914) exhibition were organised.

Publications on education, pedagogical theories, and child psychology were in great demand. Professional, as well as popular periodicals, the number of which had increased considerably during that period (304 pedagogical periodicals in 1916), provided information on various aspects of education. Humanistic pedagogical theories and progressive practices from all over the world aroused great interest, became subjects of discussion and gave the impulse for pedagogical experiments.

For example, two of the most popular pedagogical magazines were launched in 1890 - *Vestnik Vospitanya* (*Bulletin of Education)* and *Russkaya Shkola (Russian School)*. Both aimed at a wide audience - schools and families - and maintained a high and professional level of publication. Articles were published on social and experimental pedagogy, vocational education, and international practices. While *Vestnik Vospitanya* devoted much attention to child psychology, pre-school education, and paediatric hygiene, *Russkaya Shkola* dealt mostly withthemost urgent problems in Russian education.

Children's reading also became an important topic for consideration - both as an educational tool and as a medium for cultural development. Two new magazines devoted to children's reading appeared in 1911 - *Novosty Detskoy Literatury (Children's Literature News)* (Moscow) edited by A. Kolmogorov and *Chto I Kak Chitat Detyam* (*What and How to Read to Children)* (St.-Petersburg) edited by Eugene Jelachich. Both magazines published reviews of children's books, as well as literary critiques and articles on children's reading and education.

Due to historical reasons - the social revolution of 1917 that resulted in crucial changes in Russian society and a revised attitude to historical matters - the First World War had not, for a long time, been the subject of proper scientific research and it is only in the last decades that evidence based research of this period has been thoroughly investigated. Periodicals from that period provide important information on the epoch of the Great War. Articles from pedagogical magazines present a diversity of educational and cultural policies, and of opinions in Russia, and could be used as a source of knowledge on the topic.

The Outbreak of the Great War

The First World War put ideas on education theory and associated practices to the test. The beginning of the war in Russia, as in all other countries involved in the conflict, was marked by a surge in patriotic feelings. The war was perceived by the public as a heroic and noble duty - a defence of the motherland providing support for the fraternal Slavic peoples, a brotherhood-in-arms with allies as well as a protective cultural mission against German barbarians.

Everyone wished to contribute to the mutual efforts by all possible means - not only on the battlefield but also in hospitals or by participating in charity work. The war euphoria was supported by the media. Propaganda did its best to recruit as many soldiers as possible. The image of the child and childhood had been wildly used as an effective way to manipulate mass consciousness: posters and postcards depicting child-soldiers appeared everywhere. As children were unable to consider adult information critically, the influence of these images gave rise to aggression and chauvinism in the young and even inspired them to run away from home to become volunteers.

The reaction of the Russian teachers' community was ambiguous. Schools became involved in the whirlpool of the turbulence of war. Although demands were made by the state to support the war cause as it was presented in official documents and orders, this was never chauvinistic; it was public opinion inflamed by mass propaganda that was spread through various printed material that was to captivate both teachers and students. In spite of the mass enthusiasm that marked the beginning of the war, the most respected Russian pedagogues from the very first expressed their anxiety about the vulnerability of children to the atmosphere of anxiety and hatred that made up the «dark side» of patriotism supported by propaganda.

Pedagogical Evaluation of the Wartime Situation

Children were affected by the First World War in ways that had not been previously experienced. They suffered from the loss of parents and other adults in their families, and were vulnerable to the effects of shortages. «*War has laid its heavy hands on all aspects of our*

life and has equal grip both on adults and children», wrote the famous pedagogue A. Kolmogorov.[i] But children suffered equally from the war propaganda and fomentation of mutual hatred that prevailed inthe public mood.

The urgent challenge to pedagogues was to work out a set of strategies to meet the new set of circumstances. After a short period of perplexity and confusion, educators focused on the need to protect children from the negative influence of the war. The main task was to unite efforts for the sake of children's protection against unleashed chauvinism and to provide proper guidance for child's patriotic desires. Pedagogical conferences and meetings were organised throughout Russia.

At a meeting held in Petrograd on 19 October 1914, secondary and prime school teachers, members of pedagogical and educational organisations and editors of magazines, discussed the current pedagogical mission and adopted a resolution that defined the directions of pedagogical activities in wartime. It was proclaimed that the main goals were to unite the efforts of both teachers and parents to actively engage in action for the benefit of children and to provide a «*humanitarian influence on youth*»:

> *The influence of war horrors that affect children's psyche as well as that of adults and hardens feelings and senses, should be weakened. One should fight against war clichés, humiliation and mockery of enemies, and discourage the participation of youth in street demonstrations that could easily unleash terror. It is important to foster the proper attitude of pupils to their non-Russian schoolmates and to prevent any attempts of hostility against them.*[ii]

Pedagogues who participated in the meeting stressed the importance of providing various positive impressions and experiences by means of educational excursions, matinées, and art classes that could divert pupils' attention away from excessive concentration on topics and events connected to the war which were harmful to the psyche of the young. To satisfy the rise in the interest of pupils in information about world history, economy, geography and ethnography, it was recommended that readings on different subjects and support groups for self-education should be organised by schools and that libraries should

---

[i] A. Kolmogorovm, «Voina i Deti» («War and Children» - All the Russian titles in the article have been translated by the author), *Novosty Detskoy Literatury*, 3, 1915, p. 1.

[ii] «Rezolutsiya Sobranya Petrogradskyh Pedagogov» («Resolution of Meeting of Petrograd Teachers»), *Novosty Detskoy Literatury*, 1, 1915, pp. 29-30.

be enlarged. Cooperation between school and family was considered to be of vital importance.

Along with working out a road map of urgent actions requiring to be taken, pedagogues analysed the current situation, children's attitude to war and their involvement in the agitation of war. Thus, the agenda of the public meeting «War and Children» that took place in St. Petersburg on 25 January, 1915 presented a thematic variety of subjects: «The Influence of War on Children's Life and Challenges it Posed to Adults, Parents and Tutors» (Kalmykova A. M.); «War and Children's Reading» (Jelachich E. A.); «War and Educational Matters» (Zolotareva C. A.); «Development of Interest in Foreign Cultures» (Shaskolsky P. B.) etc.[iii]

To determine their attitude towards the war, pedagogues turned to humanistic traditions of Russian culture and looked for role models in Russian literature that supported not only heroic actions for the defence of the motherland and the struggle for justice, but also insisted on mercy towards victims and defeated enemies.

To generate a strategy for pedagogical work one needed to understand the reasons for the war, as well as pedagogical mistakes that had led to the conflict. What mistakes had been made by educators throughout the world that turned former students into hostile enemies? During the first year of the war, this theme became a topic of comprehensive consideration. Pedagogical magazines supplied their readers with overviews of international educational practices. In 1915 for example, *Vestnik Vospitanya* presented articles about France, Great Britain, USA, as well as Germany and Switzerland. Even the magazine *Narodnoye Obrasovanie (Public Education)* aimed at rural schools and therefore more conservative, maintained a permanent section «Review of international pedagogical literature». Throughout the war, international educational practices would remain a topical theme for Russian pedagogy.

Much attention was devoted to the German educational system, which was considered by many to be responsible for the military aggression that had been unleashed. In his article «Two Ideals of Civic Education», Eugene Efimov gave a comparative analysis of two pedagogical practices - German and French. The author considered that German pedagogues had disregarded universal humanistic principals of education for the sake of na-

---

[iii] «Khronika» («Chronicle»), *Chto I Kak Chitat Detyam*, 2, 1915, p. 117-8.

tional well-being and state self-preservation, and in that way made it possible to justify any aggression and war. The French education system, on the contrary, was based on democratic principles and that, according to the author, would make the foundation of its victory: «*We consider all the defeats Germany suffers everywhere to be defeats of German schooling and pedagogy. And vice versa - we suppose that the French teacher and the pedagogical ideals he inspired, has contributed to the French victory of the Marne*».[iv] Efimov drew the conclusion that in countries where school life was based on principles of subordination to state interests, personal will was suppressed by collective force, and when educational policy neglected cultural development the aggressive spirits increased. He believed that countries based on principles of nationalism are doomed to suffer defeat by countries based on humanistic principles. So the role of education is to develop humanistic democratic principles in students and oppose chauvinism, nationalism and hostility to other cultures: «*The victors in the war will be not only those who have better military organization but also those who will at the same time demonstrate better spiritual qualities*».[v]

The main efforts were directed at the investigation of the current situation in Russia and children's reaction to war matters. To analyse children's attitude to war, numerous questionnaires had been issued and published in various periodicals. In 1915, *Russkaya Shkola* suggested that both the positive and the negative influences of war should be evaluated in order to decide how the positive could be used in education in the extraordinary circumstances of war. The goal was not only to collect up-to-date information, but also to obtain data for future research and investigations into the child psyche. The editorial board organised a commission and created a questionnaire which was reprinted by many periodicals and was suggested to readers as a model variant, although many teachers created questionnaires of their own.

In January 1915, the pedagogue and journalist Eugene Zvyagintsev also requested the assistance of parents and teachers asking them to send him their observations of children's reactions to war events: what had changed «*in their feelings, games, intellectual interests, dis-*

[iv] E. Efimov, «Dva Ideala Grazhdanskogo Vospitaya» («Two Ideals of Civic Education»), *Vestnik Vospitanya*, 1, 1915, p. 14.

[v] M. Rubinstein «Voina i Ideal Vospitanya. K Voprosu o Nazionalizme v Pedagogike» («War and Ideal of Education: On Nationalism in Pedagogics»), *Vestnik Vospitanya,* 3, 1915, p. 33.

putes and talks, school lessons, attitudes towards different nations, relationship with relatives and friends».[vi]

The evidence obtained from various sources was evaluated in his article «Children's Attitude to the War» published in *Vestnik Vospitanya.*[vii] Zvyagintsev pointed out that the intensity of children's war enthusiasm was significantly lower in the countryside than in cities where children lived under the permanent influence of propaganda. Rural populations, especially those living in remote regions were less aware of (and interested in) war events, considering war much more as a calamity than a heroic event because they had experienced the loss of male workers (who had been recruited), and equally suffered from the loss of relatives who had died on the battlefield.

When considering the role of a teacher during the war, Zvyagintsev declared that *«an educator in his work follows more long-sighted goals than a politician».*[viii] *«Teachers should oppose cultural hatred and national superiority and teach moral education and upbringing in the spirit of international solidarity. This is their mission, as they cultivate seeds of the future».*[ix] All of the evidence that Zvyagintsev obtained was evaluated from the point of view of its impact on the future of children. At the same time he emphasised that *«teachers' creative efforts would be more successful the more they used the positive educational potential of the cultural heritage of the past centuries».*[x]

School essays and children's drawings were also considered an important source of evidence and became subjects of analysis. The review of children's drawings displayed at an exhibition organised by the Society of graphic arts' teachers in Moscow, 29 January - 2 February 1915, published by V. Voronov in *Vestnik Vospitanya*, proved that the war had been deeply rooted in children's minds and inspired their interest in new themes - battlefields, new armaments: airplanes, tanks, automatic weapons, as well as heroic combat and

---

[vi] «Pismo v Redakziyu» («A Letter to the Editor»), *Novosty Detskoy Literatury*, 1, 1915, p. 30.

[vii] Eugene Zvyagintsev, «Otnoshenye Detey k Voine» («Children's Attitude to theWar»), *Vestnik Vospitanya*, 4, 1915, pp. 134-56.

[viii] *ibid.*, p. 134.

[ix] *ibid.*, p. 153.

[x] *ibid.* 135

charitable activities.[xi] Some drawings showed the enemy's cruelty and many humiliated Kaiser Wilhelm who became a symbol of evil for children. But while the public apprised the exhibited drawings as a demonstration of the children's patriotism, there were also those who considered them with anxiety.

All of the investigated materials - drawings, essays, questionnaires - not only revealed children's interest in contemporary events, both on the battlefield and at home, but also proved the strong influence of war propaganda that inspired animosity and revengefulness in the young.

The data gathered from numerous questionnaires was considered with caution. There were many who pointed out that students acted on adult demand and that this had influenced their answers. A. Kolmogorov proved the latter in several cases. At a rural school pupils were asked: What would you do with Germans if you were in command of them? Children gave answers: As they fight against us I will give them all a thrashing; I'll beat them all and give them to the dogs: I'll shoot them; I'll drop bombs from airplanes and occupy German land afterwards; I'll blind and cut them all up. Analysing this example, Kolmogorov supposed that the results did not represent the real attitudes of children who, in the latter case, followed the pattern suggested by propaganda... «*Are our children really to such an extent captivated by the frightful war which took our nurseries by storm, has destroyed all previous dreams and interests and focused our children's imagination on one topic?*».[xii] The respected pedagogue was also troubled by the fact that such interviews had a negative influence on children's psyche as they fixed students' attention on war.

While one could debate the scope of children's fascination with war topics, the increasingly negative effect of war on young minds and souls became obvious. The results of evaluations had been published in professional periodicals and aroused great interest and many debates.

[xi] V. Voronov, «Voyna v Risunkah Detey» («The War in Children's Drawings»), *Vestnik Vospitanya*, 2, 1915, pp. 33-79.

[xii] A. Kolmogorov, «Voina i Deti» («War and Children»), *Novosty Detskoy Literatury*, 3, 1915, p. 5.

DISCUSSIONS IN PROFESSIONAL PERIODICALS

Pedagogical magazines, some of which had for a time stopped their publications in 1914, resumed their activity in 1915 and the war agenda became an important (but not predominant) part of every issue. The depiction of war in education periodicals differed considerably from that of popular tabloids and newspapers, and opposed it. Presentation of war matters in official state press and private education periodicals also differed. While departmental press propagated official patriotism and published state documents issued by the Ministry of Education and its commission, periodicals edited by famous pedagogues and psychologists focused on analysis of the situation and tried to present a comprehensive review of various opinions on the role of teachers and educators during wartime.

One of the first detailed professional analyses based on evidence obtained from various sources - teachers' reports, letters from parents, notes of children's conversations - was presented by Moisei Rubinstein in *Vestnik Vospitaniya.*[xiii] In the article «War and Children», he admitted that the influence of war was unavoidable: it came to every family and school, dominated everyday life and was constantly brought to mind through newspapers and numerous posters. Children's reactions were more intense than those of adults as they could not remain passive and indifferent and were eager to contribute to the course of defence by all possible means.

At the same time, Rubinstein pointed out that children perceived war in a peculiar way. The war attracted them first of all as a heroic event and it was difficult for them to realise its horrors:

> *As we know from pedagogical psychology, it is difficult for childrento see a comprehensive picture of a big event, they usually concentrate their attention on some part of it. Usually on battles and heroic deeds. Even ten year old children are little aware of the horrors of war [...] although they talk much about it.*[xiv]

Rubinstein suggested that children accepted war in a mystical way: they imagined heroic deeds in a spirit of fairy magic and they felt a yearning for heroism.

[xiii] M. Rubinstein, «Voina i Deti» («War and Children»), *Vestnik vospitania,* 2, 1915, pp. 1-32.
[xiv] *ibid* it., p. 10.

The pedagogue pointed out that children were also eager to express sympathy and a willingness to help. Children's hatred of the symbolic enemy differed from their attitude to real people, for example Germans who lived in Russia or prisoners of war: the latter traditionally inspired sympathy. For instance Petya Rostov from Leo Tolstoy's «War and Peace» who cared for the young French captive. This literary hero had set an example for many.

This dual attitude to war drove the pedagogue to consider the moral aspects of war. Rubinstein realised that even adults had to make a difficult choice between humanistic and religious prohibition «Thou shalt not kill» and the duty to defend their homeland from invasion. He considered that the duty of a teacher or a parent was to protect children from the cruelty unleashed by war and to guide their eagerness to contribute to the patriotic cause towards positive actions - arouse sympathy, compassion, and willingness to help by means of charitable deeds. Rubinstein also gave examples of children's positive influence on adults: *«When it was suggested to Muscovites to host the wounded in their homes, it was the children who in many homes acted as their advocates and took parents by storm to persuade them to accept the injured, so it could be said that they played a decisive role in their fate».*[xv]

On the other hand, Rubinstein was very much troubled by the increase in children's interest in the affairs of war. Children searched for information about war and got it from adult conversations and newspapers - first of all from the penny-press. From the very first days of the war, propaganda was employed on a global scale to mobilise hatred against the enemy and to convince the population of the justice of the cause. Much effort was focused on the atrocities committed by enemy troops against innocent civilian populations. Enemy soldiers were portrayed as barbarians who caused such outrage because amorality was an inherent part of their national character. This type of propaganda formed part of the wider environment in which children lived.

Newspapers were full of materials aimed at inspiring the worst feelings - hatred, brutality, national superiority. Rubinstein stressed the harmful role of newspapers - as children were unable to consider the adult information critically, war propaganda had an immense influence on them and provoked not only patriotism and heroic dreams but also aggression and chauvinism. The same was true for numerous posters placed in the streets, shop

---

[xv] *ibid.*, p. 14.

windows, schools - everywhere. Rubinstein warned that such pictures were more influential and dangerous than words as they were more difficult to resist.

> *All these postcards, nourishing vulgar boasting, stupidity, cruelty and cynicism - those very features which had evoked our indignation over actions of military Germany - captivate children and pollute young minds with disgusting material. This medium is especially dangerous because it is not opposed and is more difficult to act against [...] as it is supported by the natural strong antipathy for the enemy, love for the homeland, plain flattery for national vanity and primitive boisterous humour.*[xvi]

Rubinstein wrote about the confusion caused by the madness of war. But despite this, it is the future that should be the main goal of any pedagogical activity - *«it is our duty to those at a battlefield - to observe the present and consider its consequence, its influence on the future - for the sake of children».*[xvii]

The Russian literary critic and later well-known children's poet Korney Chukovsky, also expressed his apprehension: *«What will become of this fatal generation that has to grow up amidst cannonades and fires? What will the harvest of these bloody seeds bring?».*[xviii] His article «Children and War» published in one of the most popular Russian weeklies «Niva», addressed the general public and was based on the letters received from parents and teachers. The article presented various types of children, their games, opinions, and reflections on information they acquiredfrom all possible media sources.

Chukovsky gave examples of children's war enthusiasm and their hatred for the Germans: not only soldiers and officers, but also for the German population that had lived for ages in the Russian Empire - teachers, doctors, engineers, etc. He stated that students refused to attend classes held by German teachers, humiliated them and mobbed their classmates if they were Germans. When playing games no one agreed to be a German, so the weakest children or small animals were chosen for the roles of scapegoat - cats and dogs which were often strangled to death. At the same time Chukovsky considered the

---

[xvi] *ibid* t., p. 17.

[xvii] *ibid.*, p. 4.

[xviii] Korney Chukovsky, «Deti i Voina» («Children and War»), *Niva*, 52, 1915, *<www. chukfamily. ru/Kornei/Prosa/detivoina. html>.*

impact of hatred on children to be limited, because it was mostly aimed not at real people but at a symbolic enemy, that had *«as much likeness with a real German as a bogyman or hob-goblin from fairy-tales»*.[xix]

But Chukovsky also mentioned the positive influence of war - *«moral indignation is a great social force which should not be suppressed in a future citizen»*.[xx] While many pedagogues accused war games of inspiring cruelty and aggression, Chukovsky stood for the child's right to play. He reasonably pointed out that it is impossible to prohibit war games and considered that they also had a positive influence on children, *«developing thousands of perfect qualities - energy, facility, comradeship, the habit of placing one's own will to the collective command»*.[xxi]

Chukovsky's correspondents - parents and teachers - mentioned the increasing interest of children in information about war. Chukovsky warned adult readers against the dangerous, harmful influence of mass-media on young readers: articles and caricatures published in thousands of copies aroused mean, brutish feelings which were *«alien to the Russian soul»*. He urged parents to protect children from the penny-press. *«Is it necessary to give a child tabloid magazines and newspapers? Isn't it the same as to give them cognac?»*[xxii] asked the author with indignation. He considered adults to be responsible for the spread of false patriotism based on hatred and mockery, but believed that hatred could (and should) be turned into sympathy and active compassion, which should arouse interest in knowledge: *«From the matter of malice and hatred we will learn lessons of love and other matters - such as lessons of geography and history!»*.[xxiii]

While some pedagogues followed the situation and analysed it, others tried to work out the programme of action. How should adults react to children's demands? Should they protect sensitive children by all possible means from gruesome war impressions or, on the contrary, make them aware of the horrors of war and stress its negative aspects to evoke repulsion and hatred against the enemy? There were many who suggested postpon-

[xix] *ibid*. Here and after, all quotations are according to Internet resource (no pages).
[xx] *ibidem*.
[xxi] *ibidem*.
[xxii] *ibidem*.
[xxiii] *ibidem*.

ing pedagogical discussions and mobilizing all efforts to the homeland's defence: turn schools into hospitals, make students volunteers and nurses. But everybody agreed that isolation of children from war was impossible and that therefore they needed guidance and care.

«When talking to children about war one must be honest and avoid one-sidedness»,[xxiv] wrote A. Kolmogorov.

> *One should not focus children's attention only on the horrors of war, but present as well distinguished examples of heroism and self-sacrifice and explain that sometimes wars that are waged for justice have great importance. Children should be provided with proper opinions on the causes of the war and the complicated contemporary foreign relations. We should supply them with knowledge about warring states, their economy and social life, struggle of world powers for foreign markets and so lead to the details of the contemporary war and depict its positive impact on the future of Russia and all mankind. To create this positive atmosphere for our children is the duty of family, school and society.*[xxv]

In early 1915, Kolmogorov complained that many teachers constrained in their actions by the orders of their superiors, had failed to work out adequate educational tactics in the current situation and did not know how to talk to children to divert their attention from war heroism to positive actions that could contribute to mutual efforts. Children felt neglected and acted at their own risk, thousands of them ran to the battlefield to become child-soldiers. In Russia, there was scarcely a town or a school where boys, abetted by propaganda, had not run away to the battlefield. This widespread reaction to war by children, apprised by propaganda, was considered by pedagogues to be most harmful and dangerous. Those whose efforts tried to inspire false patriotism in the young aroused the indignation of pedagogues.

We are surprised that the author, quoting newspaper articles about exploits of child-heroes, did not mention other news revealing all the horrors that were the children's lot. In the newspaper (*Russkoye Slovo / Russian word)* from which the author had derived his facts, he could also read this: *«Every day military authorities send to Warsaw prisons dozens of young runaways from all over Russia, who are eager to get to the war. Yesterday forty such "sol-*

[xxiv] A. Kolmogorov, «Voina I Deti», *Novosty Detskoy Literatury*, 3, 1915, p. 7.
[xxv] *ibid.*, p. 7.

diers" have been deported from Warsaw as convicts». And here is the attitude of the soldiers to the child-soldiers: «*Though all these Tom-Thumbs demonstrate the highest patriotism, all of them are doomed to inevitable death in the rough seas of war. Some of them are lucky to be of some use or even become heroes, but they are only a handful, and thousands die. Those who praise the "young heroes" deliberately encourage them towards the place where death or disease is awaiting them all»*.[xxvi]

Many pedagogues, troubled by the existing situation, expressed the urgent need to confront the hatred and chauvinism that had been unleashed and considered that the aim of education during wartime was to make children «*see a human being in the enemy*».[xxvii] It was also obvious that to achieve this goal one should supply children with adequate information for consideration.

Reading Practices as an Antidote against War Propaganda

Educators and journalists drew attention to the increasing role of reading during these critical times. Children had a great interest in topics relating to war:

> *On the one hand children read much and look for books about war - not only the contemporary one, but also those from the past. They ask for books about war heroes, want to read about the history of warring peoples to understand the reasons behind their conflicts. They are also interested in the everyday life and culture of warring countries. On the other hand these contrary facts are observed: there are children who read nothing but newspapers and tabloids devoted to war events.*[xxviii]

Children looked for sources of information and acquired their knowledge about the war mainly from leaflets, posters and newspapers. Book publishers also tried to meet the new demand of the market:

[xxvi] «Literatura o Sovremennoy Voine. Obzor 5» («Literature about the Contemporary War. 5. Review»), *Novosty Detskoy Literatury*, 6, 1915, p. 2.

[xxvii] Eugene Jelachich, «Voina I Rukovodstvo Detskim Chtenyem» («War and Guidance of Children's Reading»), *Chto I Kak Chitat Detyam*, 1, 1915, p. 17.

[xxviii] *ibid.*, p. 13.

> *The war has created an immense literature. But one cannot say that it has given us answers on the poignant questions thewar has raised. Books were published in tens of thousands, they touched vexing problems, but touched in haste as if willing to overrun one another. In such a hurry one naturally could not give an understandable and correct evaluation of facts. And even in series devoted to definite themes, one could never trace any sequence in the choice of subjects and ways of presentation. One threw into the market all that was at hand, all that was easy to produce quickly. And the reader, with a few exceptions, was not satisfied.*[xxix]

Numerous brochures, full of mistakes and distorted facts, had been published during the first year of the war to meet public interest in the geography, economy and politics of the states involved in the military conflict, as well as international relations, etc. They were organised into endless series - «Peace and War», «War and Labour», «War and Culture» and so forth. Most of them were aimed at adults but were also read by children who were unable to read critically and needed guidance from parents and teachers. But the latter were also often confused when confronting the variety of printed materials that entered into children's reading.

The two periodicals *Chto I Kak Chitat Detyam (What and How to Read to Children)* and *Novosty Detskoy Literatury (Children's Literature News)* undertook the mission to provide prompt and adequate guidance for those guiding children's reading. They regularly published reviews of new books - both fiction and non-fiction - which children also read and gave recommendations for what was suitable for children and what was not; they also published editorial articles about the urgent agenda which analysed the current situation from a pedagogical point of view, advising also how to organise cultural and educational work during wartime. Both periodicals considered their task «*to render and neutralize the keen interest that captured sensitive youth*» and, at the same time, to use this interest «*to secure in the child's soul all the great human values demonstrated in the great world war*».[xxx] From this point of view, critics evaluated not only popular informative and reference books, but also fiction:

> *Most unsatisfactory, rash and careless appears to be the literature presenting war to children. It has made it obvious how little we know about the infant soul, and how unprepared we are to*

[xxix] «Literatura o sovremennoy voine. Obzor 5», *Novosty Detskoy Literatury*, 6, 1915, n. 6, p. 1.

[xxx] «Populyarnaya Literatura o Sovremennoy Voine» («Popular Literature about the Contemporary War»), *Novosty Detskoy Literatury*, 1, 1915, p. 6.

> *guide a child weighed under the burden of so much that is new, strange and frightening, carried on such tender shoulders and with such a sensitive soul.*[xxxi]

Negative criticism was heaped on those authors who tried to inspire patriotic feelings without taking into consideration the age specificity of children's psyche and the controversy of children's attitude to war. Thus, much indignation gave rise to the almanac «The Patriotic Morning» edited by the prolific children's writer Klavdia Lukashevich, which supplied reading materials for schools and texts for patriotic matinées. Critics considered it to be dangerously hypocritical:

> *How could the war that had raised numerous controversial moral questions and caused so much suffering become a cause for celebration? The war takes nurseries by storm without any books or matinées. Children lose their fathers, brothers, relatives, and they suffer in their own way and probably more than Mrs Lukashevich is aware of.*[xxxii]

The same negative remarks also accompanied illustrations which often demonstrated the battlefield and the horrors of war with superfluous cruelty and provoked hatred and thirst for vengeance. For example, critic V. Miakovsky wrote with indignation about an illustration where German officers were depicted shooting at icons in a church: «*What sacrilege is that drawing! How insensitive one must be to present so affective a picture! To put illustrations of that kind in a children's book is a disgraceful mistake*».[xxxiii]

Both periodicals encouraged teachers to redirect pupils' interest in war to more positive information and to suggest to them that they read books on geography, world history and technical progress. E. Jelachich advised teachers to use historical novels and descriptions of wars for independence and national identity that provided numerous examples of heroism and patriotism, and fixed pupils' attention onthe noble human features «*which during times of war manifest themselves no less brightly than low beastly elements*».[xxxiv] He considered it to be important «*to use children's interest in national conflicts as a motive for serious*

[xxxi] «Literatura o sovremennoy voine. Obzor 5», *Novosty Detskoy Literatury*, 6, 1915, n. 6, p. 1.

[xxxii] «Literatura o Sovremennoy Voine. Obzor 2» («Literature about the Contemporary War. 2. Review»), *Novosty Detskoy Literatury* 2, 1915, p. 16.

[xxxiii] V. Miakovsky, «Klavdiya Lukashevich. «Velikaya Vojna», *Chto I Kak Chitat Detyam*, 5-6, 1916, p. 175.

[xxxiv] Eugene Jelachich, «Voina I Rukovodstvo Detskim Chtenyem» (War and guidance of children's reading»), *Chto I Kak Chitat Detyam*, 1, 1915, p. 17.

reflection and in this way to help pupils to understand the simple truth - every nation has the right to existence».[xxxv] It was also stressed that teachers should give students examples of international cooperation and tell them about international treaties and agreements - how they appeared and developed in both the past and the present.

Special recommendations were given to librarians who were urged to increase cultural work. They were advised to organize exhibitions and display books about warring countries, maps and posters that could help pupils understand the events of the war and, last but not the least - *«to give them a proper understanding of life, culture and state systems in different countries».*[xxxvi]

These recommendations were put into practice. To maintain educational activities efficiently, special public centres, clubs and groups for children were organised in many towns. They were usually private initiatives as local authorities showed little interest in these activities. The lack of state support was a pitiful restriction. *«We need more children's clubs, folk kindergartens, libraries, groups on children's reading. With these we could organize lectures, readings, classes and games - all that will help to draw children's attention from newspapers and will not harm them»*, wrote Vasilij Zelenko.[xxxvii]

The mutual efforts of teachers and librarians led to results. Evaluating the preceding year, *Chto i KakChitat Detyam* wrote in an editorial article in 1916 that children's reading interests had considerably changed:

> *After a general obsession with books about war, children to a great extend as a result of the beneficial effects of the guidance given by children's reading leaders, turned to books on history and geography and after that one can trace an interest in classical literature. Anyhow, children's interest in reading has not reduced but even increased.*[xxxviii]

But analysing the number and quality of books published during the first year of the war, the experts regretted that there was so little that could be considered suitable or useful to a child's mind and so much that was poor and even harmful. Nevertheless, a bibliog-

---

[xxxv] *ibidem*.

[xxxvi] A. Kolmogorov, «Zadachi Momenta: O Detskom Shovinizme» («Current Challenges: On children's Chauvinism»), *Novosty Detskoy Literatury,* 2, 1916, p. 7.

[xxxvii] Vasilij Zelenko, «Voina I chteniye detmy gazet» («The War and Children Reading Newspaers»). *Novosty Detskoy Literatury,* 2, 1915, p. 2.

[xxxviii] «Ot Redakzij» («From the Editorial Board»), *Chto i KakCitat Detyam,* 1, 1916, p. 2.

raphy published in both periodicals presented a variety of publications on topics of war - both fiction and non-fiction.

At the same time, war books never predominated the Russian book market. The lists of new books which appeared in various periodicals proved that the book repertoire, even during the first year of the war when agitation was at its highest, did not undergo considerable change from times of peace. The same is true of children's periodicals - topics of war occupied only a limited part of each issue, usually in the chronicle section. On the other hand, the percentage of translations remained very high and included not only texts from allied countries but also from those of enemy countries - Germany, Italy, and Austria. The world divided by war, in children's book publishing, appeared united.

In 1916, it gradually became obvious that Russian society was getting tired of the war. Pedagogues began to discuss future perspectives and post-war life. The density of war publications was decreasing. In his article «Current Challenges: On Children's Chauvinism», A. Kolmogorov depicted the main goals of future pedagogical work which would concentrate on the uprooting of the seeds of the corrupting influence of war on children's psyche. He stressed that it was an urgent task and that one should not wait till the end of war to undertake these efforts.

Unfortunately, the social upheaval that took place in 1917 and the October revolution disrupted this humanistic work. The idea «*to see a human in the enemy*» would be viewed with suspicion by the Soviet authorities and, during some periods of history, even claimed to be a dangerous crime. The First World War would remain for a long period in Russian history as an unknown war. The humanistic ideas and achievements of Russian pedagogues also gave way to oblivion, only to be revived in the last decades. Nevertheless, today they represent that very cultural heritage that progressive Russian pedagogues a century ago urged to be used against any oppression or aggression.

REFERENCESS CITED

Chukovsky, Korney. «Deti i Voina» («Children and War»). *Niva* 52: 1915. *http://www.chukfamily.ru/Kornei/Prosa/detivoina.html*

Efimov, Eugene. «Dva Ideala Grazhdanskogo Vospitaya» («Two Ideals of Civic Education»). *Vestnik Vospitanya* 1: 1915, 1-57.

Jelachich, Eugene. «Voina I Rukovodstvo Detskim Chtenyem» («War and Guidance of Children's Reading»). *Chto I Kak Chitat Detyam* 1: 1915, 12-19.

«Kak Otrazilas Voina na Shkolnyh Programmah Nachalnoy Shkoly vo Franzii» («How has the War-Influenced Curriclum ofPrimary Schools in France»). *Novosty Detskoy Literatury* 5: 1916, 30-32.

Kalmykova A. Kak Otrazilas Voina v Zhizni Detej i Kakije Zadachi Postavila OnaNam, Vzroslym» («How Has the WarInfluenced Children's Life and Wjat Challenges It Has Presented to the Adults»). *Russkaya Shkola*2: 1915, 1-15.

Karpova V. V. «Stolichie Pedagogicheskie Zhurnaly v Gody Pervoj Mirovoj Voini» («The Capital's Pedagogical Magazines During the First World War»). *Noveyshaya Istoriya Rossii (The Modern History of Russia)* 3: 2014, 271-282.

Kolmogorov, A. «Voina i Deti» («War and Children»). *Novosty Detskoy Literatury* 3: 1915, 1-8.

Kolmogorov, A. «Zadachi Momenta: O Detskom Shovinizme» («Current Challenges: On Children's Chauvinism»). *Novosty Detskoy Literatury* 2: 1916, 1-9.

«Literatura o Sovremennoy Voine» («Literature about the Contemporary War»). *Novosty Detskoy Literatury* 1-6: 1915.

Piletskaya M. «Iz Zhizny Nemetskoy Shkoly» («From the Life of German School»). *Vestnik Vospitanya* 8: 1915, 47-69.

Potyemkin I. «Otrazhenije Voini v Detskoj Psihike» («The Reflection of War in Children's Psyche»). *Vestnik vospitania* 8: 1915, 194-208.

Rubinstein, Moisei. «Voina i Deti» («War and Children»). Vestnik Vospitania 2: 1915, 1-32.

Rubinstein, Moisei. «Voina i Ideal Vospitanya. K Voprosu o Nazionalizme v Pedagogike» («War and Ideal of Education: On Nationalism in Pedagogic»). *Vestnik Vospitanya* 3: 1915, 32-72.

«Rezolutsiya Sobranya Petrogradskyh Pedagogov» («Resolution of Meeting of Petrograd Teachers»). *Novosty Detskoy Literatury* 1: 1915, 29-30.

Voronov, V. «Voina v Risunkah Detey» («The War in Children's Drawings»). *Vestnik Vospitanya* 2: 1915, 33-79.

Zelenko, Vasilij. «Voina i Chteniye Detmy Gazet» («The War and Children's Reading of Newspapers»). *Novosty Detskoy Literatury* 2: 1915, 1-4.

Zvyagintsev, Eugene. «Otnoshenye Detey k Voine» («Children's Attitude to the War»). *Vestnik Vospitanya* 4: 1915, 134 -156.

LA STRUMENTALIZZAZIONE PROPAGANDISTICA DELLA FIGURA FEMMINILE IN ALCUNI GIORNALI DI TRINCEA

ROSANNA POZZI

La figura femminile nelle sue varie gamme e declinazioni ebbe una funzione importante ed essenziale nell'ideologia propagandistica della pubblicistica di trincea; per dirla con Mario Isnenghi la donna aveva sulle pagine della stampa bellica un ruolo di «presenza assidua, di tutela e ricatto emotivo, alle spalle di ogni militare»;[i] era un argomento capace d'attirare l'attenzione del soldato, di colpirne la sensibilità e di richiamarlo al suo dovere, era uno di quei temi comprensibili e vicini al soldato volutamente ricercati dal «servizio P» del Comando Supremo, poiché in esso *«il livello psicologico-esistenziale e quello politico sociale, apparentemente divergenti, in realtà s'intrecciano proficuamente»*.[ii] I riferimenti alla figura

[i] Mario Isnenghi, *Giornali di trincea. 1915-1918*, Einaudi, Torino 1977, p. 107.
[ii] id., *Il mito della grande guerra*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 293-4.

femminile erano ricorrenti e continui soprattutto nell'ambito dei frequenti richiami alla famiglia e alla patria, ideali continuamente tenuti desti nell'immaginario del soldato come microcosmo e macrocosmo da tutelare e da difendere contro il nemico e la sua violenza. Per compattare i soldati contro il nemico e per rimotivarli alla guerra, il Servizio P. aveva ben chiaro che era necessario non tanto puntare sull'ideologia politica, alla quale ormai e spesso risultavano indifferenti, quanto piuttosto far leva sulla sua sfera emotiva, creando attraverso di essa una motivazione alla guerra che diventasse anche forza d'azione patriottica e ideale. La donna, pertanto, veniva citata e presentata quasi sempre in associazione con il focolare domestico, con riferimenti concreti alle madri, nella loro duplice valenza di autorità e amorevolezza, alle sorelle e alle spose, con i connotati ricorrenti di fragilità e conseguente necessità di difesa e protezione dal possibile oltraggio del barbaro nemico. Era ricorrente, infatti, l'immagine della donna come femmina violata dall'austriaco, presentato come barbaro e violento ladro delle proprietà altrui; l'idea era evidentemente strumentale allo scopo di suscitare nel soldato italiano un sentimento anti-austriaco che creasse un senso di privazione e un conseguente spirito di rivalsa. Bisogna tenere presente che tale strumentalizzazione dell'immagine femminile alla fine del 1918 verrà ridimensionata per il comprensibile effetto controproducente di un sovraccarico di dolore e turbamento nel soldato già abbastanza provato dalla guerra e dalle privazioni del fronte, nonché dal pensiero assiduo che le donne - fossero madri, sorelle o spose - avevano sostituito i ruoli maschili in ogni settore: in campagna nella gestione del pesante lavoro dei campi e delle stalle, in città come operaie, postine o tranviere, nei pressi del fronte come anonime e preziosissime portatrici Carniche[iii] o nel ruolo d'inviate di guerra quali furono, tra le altre,[iv] Ester Danesi Traversari, Flavia Steno e Stefania Türr.[v]

[iii] Sull'argomento si rimanda all'intervista svolta da Mario Faraone a Lindo Unfer, in particolare alla sezione «La vita infernale di povere donne: le portatrici carniche», pubblicata in *Studi Interculturali*, 2, 2015, pp. 7-31.

[iv] Per avere informazioni sul ruolo delle donne nel giornalismo di guerra si rimanda a Chemello Andriana e Zaccaro Vanna (a cura di), *Scrittrici/giornaliste. Giornaliste/scrittrici*, Atti del convegno: Scritture di donne tra letteratura e giornalismo, Bari 29 novembre - 1 dicembre 2007, Università di Bari 2011.

[v] Si ricorda che Ester Danesi Traversari fu corrispondente di Guerra per «Il Messaggero», mentre Amelia Cottini Osta, con lo pseudonimo di Flavia Steno, fu invita in Germania per «Il Secolo XIX»; Stefania Türr sarà corrispondente dalla trincea per *La Madre Italiana*. Sull'argomento si rimanda al recentissimo articolo di Nunzia Soglia, «Il racconto al fronte: il reportage di Stefania Türr», in *Studi Interculturali*, 3, 2015, pp. 15-28.

Quanto maggiore era il peso emotivo e la preoccupazione che gravava sulla psiche del soldato proveniente dalle province invase, a causa dell'idea delle possibili violenze inferte dagli austriaci alle loro donne, tanto risultava crescere in lui un sentimento di disgusto e di repulsione nei confronti del conflitto e della vita al fronte che non andava certo ad incentivare un'azione di vendetta o di rivalsa sul nemico, quanto piuttosto ad alimentare un drastico rifiuto della guerra. Si tentava pertanto di presentare la figura femminile sotto un altro aspetto, parlandone in tono giocoso e ambiguo, in stile commedia dell'arte per intendersi, alternando il serio al faceto, secondo i «precetti» indicati dallo slogan «educare, istruire, divertire».[vi] Avveniva paradossalmente che l'immagine della donna continuasse ad essere utilizzata sulle pagine dei giornali di trincea e nell'immaginario del soldato ora come figura fragile da difendere, ora come simbolo della patria e degli affetti familiari da tutelare contro il nemico, ora come spunto di divertimento e distrazione nelle sue declinazioni comico-popolari dai toni licenziosi e boccacceschi, proprio nel momento in cui, a causa dello scontro bellico, la donna reale, non quella immaginata, veniva sottoposta ad un processo di emancipazione forzato e rapidissimo. La donna, infatti, si trovava a dover sostituire l'uomo nelle sue più varie e molteplici attività lavorative, aveva accesso a mansioni e ruoli fino ad allora considerati prettamente maschili e costituiva spesso l'ossatura portante dell'economia nazionale e l'unico punto di riferimento morale, materiale e affettivo per la realtà familiare, soprattutto per i giovanissimi o gli anziani, non direttamente coinvolti nella guerra. Si verificava che, mentre le portatrici carniche, ad esempio, trasportavano viveri e beni di prima necessità sulla linea del fronte a loro rischio e pericolo, arrampicandosi con pesanti «gerle» sulle spalle fino alle trincee, sulle pagine delle riviste che circolavano tra i soldati le donne fossero ancora utilizzate come strumento di svago, con immagini o espressioni linguistiche lubriche e ambigue, eroticamente connotate.

Prima di analizzare nel dettaglio l'ampia casistica di riferimenti spinti rivolti alle figure femminili, vale la pena soffermarsi sul ruolo esemplare che spesso molte donne avevano

---

[vi] Sul tema della funzione dei giornali di trincea si rimanda al saggio di Giuseppe Lombardo Radice, *Nuovi saggi di propaganda pedagogica*, Torino, Paravia 1922, dal quale si cita un brano tratto da pagina 31: «*Furono creati i giornali di trincea, ricchissima letteratura di guerra alla quale collaborarono i soldati stessi, con scritti, con disegni, con caricature [...]. I giornali di trincea educavano, divertivano, istruivano. E il fante aveva il gusto del giornale suo, fatto da lui, del quale conosceva spesso gli umili e simpatici redattori, e nel quale vedeva celebrato il suo reparto e rappresentata la sua vita d'eccezione con amabile umorismo*».

nella realtà quotidiana del tempo, facendo riferimento a quanto Lindo Unfer ricorda ed afferma nella recente intervista rilasciata a Mario Faraone, a proposito della «*vita infernale di queste povere donne della Carnia*», che ebbero un ruolo fondamentale per i soldati italiani al fronte, nel momento delicatissimo del cambiamento d'alleanza dell'Italia, un esempio virtuoso di dedizione e di aiuto portato dai civili ai soldati al fronte, in una situazione disperata da entrambe le parti:

> *A quei tempi, ogni soldato schierato in prima linea in alta montagna necessitava minimo di tre chilogrammi di rifornimenti al giorno: viveri, munizioni, medicinali, e altro materiale vario… quant'altro serviva, insomma, per poter vivere a quelle altitudini che, in certi punti, superavano anche i duemila metri di quota. Ma chi portava su quei materiali? Non c'erano le mulattiere che potessero essere percorse dai muli e dai cavalli… non c'erano le teleferiche… c'erano soltanto sentieri che venivano percorsi dalle nostre mamme e dalle nostre nonne, che andavano a sfalciare il foraggio fino a quelle grandi altitudini. Allora, altri soldati, anziché affrontare il nemico in trincea, dovevano sobbarcarsi il compito di scendere a valle, caricarsi sulle spalle tutto quello che serviva per il loro compagni schierati nelle prime linee. Una dispersione di centinaia, di migliaia di soldati che, anziché combattere, dovevano fare i portatori. Senonché, il comandante del settore «Carnia», Clemente Lequio, un bravissimo generale alpino, piemontese, di Pinerolo, su suggerimento del curato, del sacerdote di Timanu, don Floreano Dorotea, fece appello alla popolazione civile per fare quei trasporti. Infatti, le nostre donne - non solo quelle di Timanu, ma anche quelle di altre località vicine al fronte - si sono presentate in massa per fare quei trasporti.* [vii]

Davvero encomiabile il coraggio e il valore di queste donne, come prosegue a raccontare Lindo Unfer, descrivendone lo spirito d'abnegazione e la capacità di sacrificio eroico:

> *Si presentavano all'alba, o in qualsiasi ora del giorno quando era necessario, ai magazzini di valle. Prima di partire in squadre di dieci o quindici, tante di loro si facevano il segno della croce, oppure recitavano una preghiera. Poi, mentre prendevano di petto la montagna, percorrendo i sentieri che loro conoscevano benissimo, sentieri pericolosi, sottoposti al fuoco nemico, ripidi, scoscesi, facevano due cose. Cantavano, ma non perché erano gioiose o perché erano contente: cantavano per farsi coraggio, per coprire il fragore, il frastuono delle bombe, delle pallottole che fischiavano da tutte le parti. E, mentre incedevano faticosamente sotto il pesan-*

[vii] Lindo Unfer, «Un po' di polenta, un pezzettino di formaggio e una bottiglia d'acqua, perché lassù sorgenti non ce ne sono»: intervista a Lindo Unfer «recuperante» e direttore del museo della grande guerra di Timau, in *Studi Interculturali*, 2, 2015, pp. 23-5.

te carico della gerla, facevano una cosa importantissima per la casa, per la famiglia, sferruzzavano, facevano la calza, per i loro bambini, per i loro mariti. [viii]

Alla quotidiana fatica di mandare avanti la famiglia numerosissima, al lavoro nei campi e nella stalla, aggiungevano la coraggiosa impresa di salire fino alle trincee per racimolare qualche lira e per essere utili ai loro soldati, fungendo inoltre da fonti d'informazione e di notizie sull'andamento generale della guerra e sulla vita del paese a valle:

Queste povere donne facevano una vita infernale: levatacce presto il mattino, mettere a posto la casa, sistemare i bambini governare anche la stalla, perché più o meno ogni famiglia a quei tempi aveva una mucca, una capra, era una cosa importantissima per l'economia della famiglia, un po' di latte, un po' di formaggio, che serviva anche per aiutare ad andare avanti, e far fronte alla miseria che c'era. Quando poi queste donne arrivavano presso le trincee, dopo aver scaricato questi carichi, si concedevano un po' di riposo, raccontando ai mariti, ai fidanzati, ai conoscenti, agli amici le novità del paese, perché a quei tempi, figurarsi, i giornalisti non arrivavano! Quelli che venivano a sapere qualcosa erano ufficiali, che poi la raccontavano come volevano loro [alla truppa].[ix]

Il viaggio era proficuo anche nel ritorno, poiché «*quando tornavano a valle, non è che tornavano vuote: se c'erano morti o feriti, portavano a valle i morti e i feriti; se per fortuna nulla di brutto era successo in quella sera o in quella notte, portavano a casa gli indumenti sporchi, pieni di pidocchi, dei poveri soldati, per lavarli, disinfettarli e poi riportarli su*». La ricompensa era davvero esigua, ma necessaria per la sopravvivenza di famiglie tanto numerose: «*Venivano compensate con una lira e cinquanta centesimi per viaggio, somma che tradotta al giorno d'oggi corrisponderebbe a circa tre euro*».[x] Una tra loro, Maria Plozner Mentil, perse anche la vita, poiché fu «*colpita in quota da un proiettile austriaco. Trasportata con un'ambulanza militare americana da Timau a Paluzza, all'ospedalatto da campo, spirò dopo poche ore. Lasciò quattro creature in tenera età: la più grande, Dorina, di appena dieci anni, il più piccolo, Gildo, di appena sei mesi*».[xi] I figli, rimasti orfani, non ebbero nulla dalla Patria, «crebbero nella miseria più nera», senza alcun aiuto dallo stato italiano, sostenuti o raggiunti in parte dalle iniziative di molte donne, volontarie, tra le quali si ricorda Stefania Türr, fondatrice del periodico «La Madre ita-

[viii] *ibid*, p. 26.
[ix] *ibid.*, p. 27.
[x] *ibid.*, p. 26.
[xi] *ibid., p. 27*

liana. Rivista mensile pro orfani di guerra», «*subito affiancato dall'associazione Madri Italiane a sostegno degli orfani di guerra*», come ricorda Nunzia Soglia[xii] in un recentissimo articolo sull'argomento, mensile «*sorto con lo scopo precipuo di aiutare l'assistenza ai gloriosi orfani della nostra guerra*».[xiii] Dalle pagine del mensile la giovane cronista di guerra, ottenuto il permesso dal Comando Supremo di recarsi al fronte, raccontò la vita dei soldati nelle trincee con ricchezza di dettagli relativi alla loro vita quotidiana, alle indicazioni geografiche e logistiche, ai trasporti lungo il fronte, ai timori e alle speranze dei soldati in trincea, sostenendo in tutto e per tutto la discutibile linea della classe politico-militare al potere.

Mentre anche le donne diventavano croniste di guerra, quali inviati speciali, narratrici coraggiose della guerra, relatrici attente dei sacrifici e della dura vita dei soldati in trincea, avveniva, invece, che redattori uomini, ufficiali e soldati al fronte, presentassero la figura femminile con un repertorio d'immagini e di lessico all'insegna del comico e del boccaccesco, con l'intento evidente di divertire e distrarre il soldato dalla drammatica realtà della guerra. Erano davvero pochi i giornali che evitavano il registro ironico, anche il serissimo e pedagogico «L'Astico», diretto da Piero Jahier, ne aveva conservata almeno una, intitolata *Risate* e l'aveva significativamente posta nell'ultima pagina del foglio, per chiudere con umorismo. Come già segnalato da Isnenghi in un passaggio del suo *Giornali di trincea*,[xiv] alcune rubriche fisse erano specificatamente dedicate al tema del mondo femminile ed erano ricche di riferimenti allusivi e licenziosi, con l'intento evidente «*di far sorridere il soldato nel dramma di un'impari lotta per la sopravvivenza*»;[xv] si pensi ad esempio a *L'epistolario diRosina* nella «Giberna» o al carteggio, dal titolo quanto mai eloquente, tra *Archibaldo della Daga* e la sua morosa *Rosina Dalfodero*, pubblicato sulle pagine della «Ghirba». In tale corrispondenza amorosa non mancavano, infatti, i doppi sensi, parole equivoche e volontari falsi errori o giochi di parole, come quello della Rosina che scrive «*di aver toccato il dito*

[xii] Nunzia Soglia, *Il racconto dal fronte: il reportage di StefaniaTür*, in «Studi Interculturali», 3, 2015, pp. 15-28.

[xiii] Stefania Türr, *Alle trincee d'Italia. Note di Guerra di una donna: libro di propaganda illustrato con fotografie concesse dal comando supremo*, Cordani, Milano 1917, p. 24.

[xiv] Mario Isnenghi, *Giornali di trincea. 1915-1918,* cit., p. 108.

[xv] Sul tema si rimanda ad un articolo di Ferruccio Repetti, «Quando in guerra si rideva con i «Giornali di trincea»», *Il Giornale. it,* redazione di Genova, 26. 11. 2010.
<*www.ilgiornale.it/news/quando-guerra-si-rideva-i-giornali-trincea.html*>.

con il cielo»,[xvi] perché finalmente si trovava tra le braccia del suo moroso. I personaggi femminili citati in questo caso erano quelli derivanti dall'«*anedottica e dai repertori erotici di caserma*»,[xvii] che attingevano ad un mondo femminile semplice, umile e popolare, allegro e spensierato, quale era quello della bottegaia, della contadina, della cuoca o della cameriera, indicate con i nomi comuni e ricorrenti di la «Rosina» o la «Gigia», inadatti a figure femminili di ceto medio o elevato, cui si dovesse anteporre il titolo di signore o signorine, solitamente prive di gioia e spirito umoristico. Per accentuare l'aspetto popolaresco dei personaggi femminili umili e contadini, descritti o presentati nei giornali di trincea, si faceva in modo che si esprimessero in tutti i dialetti italiani, così da valorizzare ogni componente linguistica regionale delle truppe, senza esclusione o discriminazione alcuna e in modo da rendere tali figure davvero patriottiche e condivise. Si scriveva ironicamente che «*la Rosina conosce un po' tutti i dialetti, anche perché ha un moroso in ogni regione*»; e si aggiungeva sarcasticamente che l'unico a non avere i suoi favori e le sue attenzioni fosse il suo padrone di casa, poiché vive di rendita, non è un uomo del popolo e soprattutto è contrario alla guerra.

Un caso ancora diverso e particolare era quello della rappresentazione della figura femminile in stile *Liberty*, rappresentata con linee slanciate, abiti dalle grandi ed eleganti volute floreali nei disegni a colori di Umberto Brunelleschi sulle pagine de «La Tradotta»; era una raffigurazione anomala e rara, di altissima precisione e cura del dettaglio, che richiamava la donna angelicata del *Dolce Stilnovo*, in netto contrasto con l'immagine popolare e comica di *Teresina*, delineata dalle illustrazioni di Giuseppe Mazzoni e dalle parole di Arnaldo Fraccaroli nelle lettere in risposta al moroso *Soldato Baldoria*. La raffinatezza del disegno della donna *Liberty* aveva l'intento di catturare l'attenzione e l'interesse del soldato non solo sull'immagine femminile in sé, ma sul contenuto delle pagine del giornale, incrementandone l'assiduità di lettore. Avveniva in questo caso la strumentalizzazione di una figura femminile, alta e irraggiungibile, di duplice interpretazione che, per dirla con Francesco Maggi,[xviii] distraeva «*il soldato dai cupi pensieri della realtà di trincea*». Interessante

---

[xvi] *La Ghirba*, n. 18, 18 agosto 1918, p. 1.

[xvii] Mario Isnenghi, *Giornali di trincea. 1915-1918*, cit., p. 109.

[xviii] Francesco Maggi, *La figura femminile ne «La Tradotta giornale di trincea della III armata»*, in: <*www.giornaliditrincea.it*>.

è riportare il brano dello studioso genovese sulla duplice valenza di tali figure femminili, per coglierne a pieno la varietà di stimoli e di suggestioni evocate:

> *Sensazioni diverse stimolano le affettuose figure femminili in stile Liberty [...] sono di incerta e vaga definizione di status e lasciano al lettore la scelta o il privilegio di decidere a seconda della sua predisposizione mentale a quale «categoria» assegnarle: potrebbero essere fanciulle dell'aristocrazia o dell'alta borghesia intente a raccogliere fondi o generi di conforto oppure altro da destinare ai soldati e ai profughi delle province invase; potrebbero anche essere rappresentanti di quelle signore d'alto bordo che oggi chiameremo «escort» ma un tempo erano additate con l'appellativo di «cocotte». In un caso o nell'altro si sarebbe trattato di un elemento femminile irraggiungibile ma pur sempre capaci di stimolare sogni morbosi o voli mentali pindarici, contribuendo ad accantonare i cupi pensieri della realtà che offriva la vita di trincea.*

A volte i due registri si mescolavano e si sovrapponevano, come annota Alberto Coghi in un recente studio,[xix] con l'esito che i due registri si contaminavano «*quello contadino-sessuofobico e quello angelicato-venerativo [...] conducendo anche la donna angelo ad esiti morbosi*», là dove si mettevano a tema le reali o millantate sfrenatezze sessuali dei prigionieri italiani con le donne austroungariche nei campi di lavoro; in altri casi si verificava, invece, che la tensione continua cui erano sottoposti i soldati al fronte, la lontananza da casa la consapevolezza di essere come dimenticati in quei luoghi, portassero i soldati a perdere la speranza del ritorno a casa ed allora era il sostrato educativo della tradizione cattolico-ecclesiatica e del costume nazionale a far riemergere la struttura familiare quale punto di riferimento. In questo modo, per dirla ancora con Coghi, «*la madre o la sposa, nuclei centrali dello spirito familiare durante la guerra, svolgevano un ruolo fondamentale, ricordando la loro fedeltà all'uomo* (pater familias) *che combatteva al fronte, e la mantenuta castità di esse che attendevano tra le mura domestiche*». Tra le pagine de «La Tradotta», infatti, si staglia la figura edificante de «la Nina», come esempio di donna fedele alla Patria e al proprio uomo, infastidita dal soldato austriaco che la importuna, al quale risponde per le rime, ricordando la sua fedeltà a chi si sacrifica per la Patria:

> *Chi ha sofferto dì e notte, al gelo e al caldo*
> *La vita offrendo dieci volte al giorno,*
> *ed al nemico oppose un petto saldo,*

[xix] Alberto Coghi, *Combattere e seminare. «L'Astico» e i giornali di trincea dopo Caporetto*, Università degli studi di Milano, Anno Accademico 2012-2013, p. 77.

avrà il fior della vita al suo ritorno,
il rispetto, il lavoro che più rende
ed aperta la via che all'alto ascende:
e l'amore!... Perciò, lei mi creda, perde
il suo tempo con me. Sa, mio marito
dev'esser vestito la grigio-verde!
Il moscardia rimase sbalordito,
grigio-verde lui nell'aria scura,
verde di rabbia e grigio di paura.[xx]

Il messaggio comunicato dall'immagine della donna fedele non aveva certo un valore morale fine a se stesso, veicolava, infatti, un'idea più ampia di fedeltà alla patria, che doveva essere proporzionale e corrispondente anche nel soldato. Il comportamento reciprocamente virtuoso tra uomo e donna, rimandava evidentemente, ma in modo sottile e subliminale, all'idea di un comportamento altrettanto fedele e virtuoso da parte del soldato nei confronti della patria. Il Comando Supremo attraverso i giornali di trincea cercava di mobilitare i soldati attorno a ideali e a immagini che non gli appartenevano, strumentalizzando le figure femminili dell'ambito familiare e piegando il lessico della fedeltà e del tradimento ad usi e interpretazioni patriottiche, nonché a slittamenti di campi semantici di ben facile previsione: il richiamo al nucleo familiare permetteva in tal modo che il soldato, disposto a «tradire», intendendo con ciò la diserzione, avesse ben presente che «*tradendo la Patria avrebbe tradito anche la Mamma, il suo amore, Iddio*».[xxi] L'immagine della Patria, scritto con la «P» maiuscola per sottolinearne il valore assoluto, era sempre connotata con termini ascrivibili all'ambito familiare e alla figura femminile della madre; ad esempio sulle pagine de «L'Astico», diretto da Piero Jahier, che era ben consapevole del fatto che gran parte del reggimento non era più interessato alla guerra, ma desiderava soltanto rientrare a casa dai propri cari, pubblicava una lettera indirizzata dal sottotenente Ettore Musco ai soldati, nella quale emergeva evidente l'idea già mazziniana della famiglia come fondamento della società e della patria: «*Una famiglia sola, divisa, non ha potuto mai sussistere perché non avrebbe potuto avere tutto quello che le bisogna per l'esistenza. [...]. Ecco perché, col tempo, le varie famiglie della stessa razza hanno sentito la necessità di stringersi insieme e di formare una*

[xx] «La Nina», in *La Tradotta*, n. 3, 7 aprile 1918, p. 3. Il componimento è anonimo.
[xxi] Mario Isnenghi, *Giornali di trincea. 1915-1918,* cit., p. 139.

sola, grande, unica famiglia. La nostra grande famiglia italiana è composta da trentacinque milioni di persone».[xxii]

La lettera s'apriva con una domanda retorica del sottotenente al fante a riguardo dell'estensione territoriale e geografica dell'idea di patria, in un progressivo ampliamento dalla città o dal borgo natale alla nazione intera: «*Se taluno vi domandasse: che cos'è la Patria? L'unica e più completa risposta: la patria è la terra dove siamo nati. Ciò è vero ma non è tutto. [...] Ma c'è di più. La piccola patria è la città; ma la grande e vera patria è tutta l'Italia*».

Poco dopo aggiungeva al lessico afferente al campo semantico della famiglia quello pertinente al campo semantico dell'amore e dell'identità individuale, affermando in tono perentorio che «*quel disgraziato che non sentisse amore per la patria, non potrebbe sentire amore neanche per la propria famiglia, neanche per se stesso: sarebbe un trovatello. Non avere patria è come non avere un nome*». L'esortazione al servizio alla madre Patria andava di pari passo con l'apologia della donna espressa in versi sulle pagine de «La Tradotta»[xxiii] nell'elegia di Renato Simoni, intitolata appunto *Le nostre donne* e dedicata alle «fanciulle innamorate», così come alle «nonne» dalla «testa antica e pia», alle «sorelle» e alle «amanti» dalla «chioma bionda o mora», alla «madre grigia» o alla «sposa», come si legge nello stralcio di seguito citato:

Qui, al campo, ove non s'ode
giammai fruscio di gonne,
cantar la vostra lode
io voglio o care donne;
[...]
Fanciulle innamorate, in un mattino d'oro
bei fiori di leggiadria, noi coglierem la fronda
nonne che dondolate del sempiterno alloro
la testa antica e pia, sull'istriana sponda,

sorelle, amanti, o grig[i]e e per la gloriosa
o bionde o nere chiome, patria, che il cuor c'infiamma,
voi che al dovere, come te l'offriremo, o mamma,
soldati, foste lig[i]e, te l'offriremo, o sposa.

[xxii] «L'Astico», 1918, p. 1.
[xxiii] «La Tradotta», n. 21, 15 dicembre 1918, p. 9.

Con quest'ultima citazione si è fornita eloquente esemplificazione dell'efficacia della propaganda, del perfetto attuarsi di un meccanismo di correlazione tra riferimenti propri della sfera personale del soldato e i valori legati alla causa nazionale, con la declinazione in un linguaggio elementare e semplice, quasi fanciullesco, di un sentimento popolare che vede coincidere l'amore di Patria con gli affetti femminili più cari e intimi, trasposizione fresca e ingenua dei principi ispiratori della pubblicistica propagandistica di trincea, solitamente espressi in tono sermoneggiante d'esortazione, come di seguito s'attesta: «*Ama l'Italia per la quale combatti, perché il tuo amore per essa è affetto per tua madre, i tuoi figli, la tua sposa, tutti i tuoi; amando la patria tu ami il campo, la casa, il cimitero, la chiesa, il luogo dove sei nato le cose più sacre*».[xxiv]

BIBLIOGRAFIA

Coghi, Alberto, *Combattere e seminare. «L'Astico» e i giornali di trincea dopo Caporetto*, Università degli studi di Milano, Anno accademico 2012/2013.

Isnenghi, Mario, *Giornali di trincea. 1915-1918,* Torino, Einaudi 1977.

-----, *Il mito della grande Guerra*, Il Mulino, Bologna 1989.

Lombardo Radice, Giuseppe, *Nuovi saggi di propaganda pedagogica*, Paravia, Torino1922.

Maggi, Francesco, *La figura femminile ne «La Tradotta giornale di trincea della III armata»*, in blog: <*www.giornaliditrincea.it*>, 28 aprile 2012.

Repetti, Ferruccio, *Quando in guerra si rideva con i «Giornali di trincea»*, Il Giornale. it redazione di Genova, 26 novembre 2010.

Soglia, Nunzia, *Il racconto dal fronte: il reportage di Stefania Türr*, in «Studi Interculturali», 3, 2015.

Türr, Stefania, *Alle trincee d'Italia. Note di Guerra di una donna: libro di propaganda illustrato con fotografie concesse dal comando supremo*, Cordani, Milano 1917.

Unfer, Lindo, «Un po' di polenta, un pezzettino di formaggio e una bottiglia d'acqua, perché lassù sorgenti non ce ne sono»: intervista a Lindo Unfer «recuperante» e direttore del museo della Grande guerra di Timau (a cura di Mario Faraone), *Studi Interculturali,* 2, 2015, pp. 7-31.

[xxiv] «Ama e odia, soldato», *Notiziario dei combattenti*, n. 5, 21 luglio 1918, p. 4 (citato in Isnenghi, *Giornali di trincea*, cit., p. 124).

La Grande Guerra delle immagini.
Fotografie choc e immunizzazione dell’orrore

Caterina Martino

Un’immagine fotografica non è bella, è peggiore, ed è per questo che essa acquisisce la forza di oggetto in un mondo che vede precisamente estenuarsi il principio estetico.
Jean Baudillard, *Patafisica e arte del vedere*, 2010

Ecco il più grande trucco dei diabolici avversari degli angeli: farci accettare l’orrore come parte della nostra condizione umana.
Wim Wenders, *Inventare la pace*, 2014

Nel 1918 il soldato Giuseppe Ungaretti si affida a pochissime parole per raccontare l'atroce esperienza della Prima guerra mondiale:

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie.[i]

In trincea, tra bombardamenti e compagni d'armi morenti, Ungaretti esorcizza la guerra con la poesia, pur avendola dapprima sostenuta da interventista. La forma breve ed essenziale dei suoi versi, che ricorda lo haiku giapponese, rispecchia la precarietà del momento che sta vivendo e l'istantaneità di chi non ha il tempo di fermarsi a scrivere. Nel tentativo di condensare in pochi vocaboli il sentire che accompagna un'esperienza di orrore e pericolo, tale forma poetica, proprio come lo haiku, diventa «*una fotografia che si scatta con molta cura [...] ma avendo omesso di caricare l'apparecchio con l'apposita pellicola*».[ii]

Estetizzare un istante di orrore è, almeno a partire da una certa epoca, la caratteristica principale della fotografia di guerra, unitamente alla sua funzione documentativa. Assunto il ruolo e l'onere di registrazione oggettiva della realtà, la fotografia mostra la guerra come nessun altro mezzo visivo è riuscito a fare in precedenza producendo una documentazione strategica, celebrativa, informativa di «*soldati, statisti, comandanti, politici, eventi, situazioni, fatti, congelati in posa a celebrare la storia [...] immagini simboliche, sintesi visive destinate a costruire la storia*».[iii]

La fotografia di guerra, e in generale la fotografia di stampo fotogiornalistico, sembra fondare se stessa sulla ricerca del momento topico in un'azione cruenta, un gesto di morte, un momento tragico o di violenza, una scena drammatica, traducendo l'immagine in una sorta di esemplificazione dell'evento bellico - in altre parole, ciò che Henri Cartier-Bresson ha teorizzato come *momento decisivo*. Violenza, orrore, immoralità diventano i tratti fotogenici di questo genere fotografico. Il fotografo si identifica nel ruolo di portatore di verità e di sostenitore di impegno sociale e intende provocare uno choc in chi guarda. Ma,

---

[i] Giuseppe Ungaretti, «Soldati», in id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 2003.

[ii] Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi 2007, p. 98.

[iii] Giovanni Fiorentino, *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra: immaginario, torture, orrori*, Roma, Meltemi, 2004, p. 45.

dice Barthes, «*non basta al fotografo significarci l'orrore per farcelo provare*».[iv] Sostituendosi allo sguardo dello spettatore e puntando alla cattura dell'istante decisivo, egli «*supercostruisce*» l'orrore. L'intenzionalità del fotografo e la scelta di comporre l'immagine sulla base di significati condivisi che rendono la sua interpretazione semplice e unidirezionale, danno vita a un'immagine già pensata, pronta, che non produce alcuno scandalo. La ricerca dell'orrore e la sua progettazione visiva rendono le immagini dei «*segni puri, senza risolversi a dare almeno [...] il ritardo di uno spessore*».[v]

Questo processo di estetizzazione dell'orrore in fotografia - ovvero uno sguardo privilegiato che enfatizza il momento fotografato attraverso una prospettiva estetica e artistica o attraverso un certo significato culturale - da un lato ha prodotto delle immagini-icona di alcuni momenti storici, dall'altro ha fatto sì che le foto assumessero un valore morale e pacifista. Nel corso di queste pagine si vedrà che lo slancio pacifista della fotografia finalizzato a immunizzare l'atrocità della guerra si è originato in particolare all'indomani della Prima guerra mondiale, evento catastrofico, prima vera guerra di massa e tecnologica, che ha determinato un profondo cambiamento storico e sociale e che ha segnato una svolta anche nella storia della fotografia. Il riferimento è in particolare a *Guerra alla guerra*, libro fotografico pubblicato nel 1924 dall'anarchico tedesco Ernst Friedrich.[vi] Le fotografie di morti, deturpati e feriti, mostrano le vere conseguenze della guerra che risultano meno raccapriccianti se descritte a voce o filtrate da una rappresentazione pittorica. La pubblicazione di Friedrich segna una sorta di passaggio da un prima caratterizzato da una fotografia di guerra in cui lo choc è spesso omesso o usato con scopi propagandistici, a un dopo in cui lo choc fotografico diventa sempre più ricercato, pensato e veicolo di certi valori. Il breve percorso storico dalla prima fotografia di guerra alla contemporaneità consentirà di comprendere quanto ci sia di vero nell'affermare che la vista della sofferenza altrui possa provocare un effetto di immunizzazione in chi guarda. Estetizzare un gesto di guerra è forse un barlume di umanità, tuttavia, cosa ci sarebbe di bello in una fotografia di morte? La bruta-

[iv] Roland Barthes, «Fotografie choc», in id., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994, p. 102.

[v] *ibid.*,p. 104.

[vi] L'edizione originale del libro è Ernst Friedrich. *Krieg dem Krieg!*. Internationales Anti-Kriegs Museum, Berlin 1924; l'edizione italiana consultata per la stesura del presente saggio è *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano*, Milano, Mondadori, 2014 che include una breve introduzione di Gino Strada.

lità della visione scatena davvero un effetto di pacifismo? L'opera di Friedrich ha davvero dato luogo a una catarsi umanitaria?

LA FOTOGRAFIA DI GUERRA PRIMA DEL 1915

Nella sua invettiva del 1859, Baudelaire auspica che la fotografia possa mantenere il ruolo di umile serva delle arti e delle scienze, allo stesso modo in cui la stampa sarebbe serva della letteratura. Per il poeta francese la registrazione e la precisione fotografica sono utili rispettivamente nell'archiviazione della memoria e in ambiti scientifici che necessitano la sua «*esattezza materiale*», ma non sono caratteristiche adatte al «*dominio dell'impalpabile e dell'immaginario*»[vii] che è esclusivo dell'arte. Eppure, le due umili serve, fotografia e stampa, proprio in quegli anni hanno trovato un'unione fruttuosa dettata non dalla loro apparente secondarietà, ma piuttosto da una comunione di scopi. La credibilità e autenticità che l'immagine fotografica porta con sé si è rivelata valida all'informazione giornalistica, ma in realtà anche a una serie di progetti di documentazione storica (e non solo). A partire dagli anni quaranta dell'Ottocento, infatti, la fotografia sostituisce le illustrazioni e i disegni sui giornali. Le immagini che arrivano dal fronte rendono palpabile l'orrore della guerra e parlano in maniera chiara e forte all'opinione pubblica che non conosce veramente le dinamiche o le cause degli eventi.

La guerra di Crimea (1853-1856) è riconosciuta come la prima guerra a essere stata fotografata e l'inglese Roger Fenton è colui che ne ha il merito. Fondatore della Royal Photographic Society, Fenton si offre volontario all'incarico del governo britannico intenzionato a documentare le condizioni dei soldati inglesi per informare le famiglie e tutti i cittadini britannici su una guerra di cui probabilmente non si condividevano le motivazioni. I due precedenti tentativi di inviare una spedizione fotografica erano falliti: la prima spedizione non era mai arrivata sul posto a causa di un naufragio in mare, la seconda si era rivelata di pessima qualità perché affidata a soldati con scarse cognizioni fotografiche. Finanziato dal Ministero della guerra, dalla casa reale e da un editore inglese, tra il marzo e il giu-

---

[vii] Charles Baudelaire, «Il pubblico moderno e la fotografia», in Italo Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Milano, Hoepli, 2009, p. 123.

gno del 1855,[viii] Fenton realizza diversi tipi di foto: ritratti a soldati e ufficiali in un improvvisato studio all'aperto; foto di soldati in pausa e in posa; foto delle fortificazioni e dei luoghi occupati dall'esercito inglese; campi di battaglia deserti e paesaggi desolati. La documentazione di Fenton è priva di drammaticità o aspetti scioccanti. Non ci sono feriti, soldati morenti, cadaveri, *«che sarebbero stati oltretutto dei soggetti "fotogenici" e adatti alle lunghe pose del collodio»*,[ix] ma un post-battaglia in cui la guerra è assente o solo un residuo. *The Valley of the Shadow of Death* (1855), la più famosa delle sue foto, mostra un campo di battaglia in cui le uniche tracce del conflitto sono le numerose palle di cannone sparse sul terreno. Le foto di Fenton rispettano la pubblica morale, mostrano quindi solo ciò che è opportuno lasciar vedere all'opinione pubblica, tuttavia l'assenza di sangue e morte è dettata anche dal controllo del governo che le ha commissionate e che decide cosa è necessario lasciar sapere all'opinione pubblica.

Qualche anno più tardi, la guerra di secessione americana (1861-1865) vede intensificare la presenza di studi fotografici improvvisati negli accampamenti militari per via della crescente richiesta di ritratti da inviare alle famiglie.[x] Solo alcuni fotografi, però, sono interessati ai campi di battaglia o sono in grado di fotografarli dal momento che la tecnica fotografica è ancora lenta e macchinosa. Una delle più note spedizioni al fronte - riconosciuta dal governo ma non da questo direttamente commissionata - è quella che vede Mathew Brady a capo dell'impresa,[xi] e Alexander Gardner e Timothy O'sullivan tra i fotografi ingaggiati. Inizialmente destinato alla ritrattistica dei soldati su commissione dell'editore

---

[viii] Fenton affronta diverse difficoltà. Innanzitutto è costretto a effettuare gli scatti soprattutto all'alba per evitare che l'emulsione sia compromessa dal clima caldo del posto. Inoltre, accanto alla difficoltà di trasportare tutta la strumentazione in una condizione di assoluta precarietà, egli è esposto pericolosamente al fuoco nemico - incuriosito dalla sua carrozza - e deve gestire l'assalto dei soldati britannici decisi ad avere un ritratto in un contesto inconsueto e diverso dagli studi di posa. Per queste informazioni cfr. Therese Mulligan, David Wooters, *A History of Photography. From 1839 to the present*, Colonia, Taschen, 2012, p. 251. Sebbene Fenton venga ricordato e riconosciuto come primo fotoreporter della storia, non è stato l'unico a fotografare la guerra di Crimea, si ricordano anche James Robertson e Felice Beato.

[ix] I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, cit., p. 173.

[x] Cfr. T. Mulligan, David Wooters, *A History of Photography. From 1839 to the present*, cit.

[xi] La spedizione fotografica della guerra civile americana causò delle notevoli difficoltà economiche per Brady. Il fotografo aveva investito molti soldi nell'impresa convinto che le lastre sarebbero poi state acquistate dal governo americano. Non fu così e Brady fu costretto a vendere le proprie fotografie; solo più tardi una parte del suo archivio fu acquistata dal governo americano.

Anthony, il lavoro di Brady ha una svolta quando i fotografi comprendono di avere la possibilità di immortalare uno scenario completamente nuovo: i campi di battaglia. Mentre Brady rimane fedele a una rappresentazione patriottica e fotografa il campo di battaglia ormai deserto,[xii] Gardner fotografa i caduti subito dopo il combattimento. Questo diverso approccio all'evento spingerà Gardner a proseguire per conto proprio la documentazione della guerra civile avvalendosi di propri collaboratori e diventando poi il fotografo ufficiale degli eventi successivi all'uccisione di Lincoln (famosa la fotografia di Lewis Payne, uno dei cospiratori, definita da Roland Barthes come «*la morte al futuro*»).[xiii] Le prime immagini di morti sono quelle scattate da Gardner - ma attribuite a Brady - e definite all'epoca dal *New York Times* come «*the terrible reality and earnestness of war [...] he has [...] brought bodies and laid them in our door-yards and along the streets*».[xiv] Questa descrizione fa riferimento a immagini cruente come quella scattata da Gardner alla battaglia di Antietam nel Maryland (1862),una delle più sanguinose, e alla foto intitolata *A Harvest of Death* (1863) scattata invece da O'sullivan. Quest'ultima mostra un campo di battaglia a Gettysburg, in Pennsylvania, ricoperto da corpi senza vita; la foto è stata scattata prima che qualcuno passasse a ripulire i resti della guerra e a seppellire i caduti. Nel volume fotografico *Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War* pubblicato nel 1866 alla fine del conflitto, Gardner scrive un'incisiva didascalia per *A Harvest of Death*: «*It was, indeed, a "harvest of death"... Such a picture conveys a useful moral: it shows the blank horror and reality of war, in opposition to its pageantry. Here are the dreadful details! Let them aid in preventing such another calamity falling upon the nation*».[xv]

Negli stessi anni si verificano altri eventi importanti relativi all'uso della fotografia in ambito bellico. Nel 1859 Nadar realizza la prima ricognizione aerea con l'ausilio di un areostato che si rivelerà utile poi nel 1870 per sorvolare Parigi durante l'assedio delle truppe prussiane. Ancora nel 1859, Léon Méhédin è il fotografo ingaggiato da Napoleone III per documentare la campagna d'Italia. Nell'agosto del 1860, Felice Beato fotografa i morti della Guerra dell'Oppio al seguito della spedizione anglo-francese nell'invasione della Cina. In

[xii] Cfr. Mary Panzer, *Matthew Brady*, London-New York, Phaidon, 2001.

[xiii] Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 96.

[xiv] Citato in M. Panzer, *Matthew Brady*, cit., p. 106.

[xv] Alexander Gardner, *Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War,* New York, Dover Publications, 1959, s. n. p.

Italia non sembra esserci la medesima intraprendenza; la documentazione fotografica di guerra è ancora frammentaria e di poco conto. Si ricordano, ad esempio, i morti del Risorgimento nell'assedio di Roma del 1849 fotografati da Stefano Lecchi; ma sono pochi i casi menzionabili. La documentazione di questi anni è realizzata quasi sempre su committenza, soprattutto statale, e chi finanzia il progetto decide di conseguenza anche l'utilizzo delle immagini.[xvi] Con il nuovo secolo il governo italiano inizia a migliorare la propria rete di documentazione e ne sono dimostrazione le immagini della campagna coloniale in Africa e quelle della guerra in Libia tra 1911 e 1912 (per la quale si ricorda anche il lavoro di Luca Comerio). Tuttavia, tale documentazione non ha ancora l'organicità delle spedizioni di Fenton e Brady. Non viene mostrata la guerra ma un paesaggio e una cultura che appaiono esotici e misteriosi agli occhi degli italiani. E, infine, prevale un messaggio di autocelebrazione patriottica. Nei primi anni del Novecento le foto di guerra sono distribuite anche sotto forma di cartoline;[xvii] queste immagini di cadaveri e crimini sono ritoccate e accompagnate da didascalie che ne sfumano i toni.[xviii]

In questa prima fase, la fotografia di guerra sfrutta quella caratteristica che a molti era sembrata un difetto - o meglio un limite - dello strumento fotografico, cioè la registrazione fedele della realtà, per mostrare e rendere noti gli orrori di un evento catastrofico che in precedenza era stato immaginato o interpretato attraverso raffigurazioni meno precise o più artistiche. Anche se queste immagini contribuiscono a diffondere maggiore consapevolezza sull'evento, la rappresentazione della guerra è ancora moderata e condizionata tanto da una censura morale e/o governativa quanto dalla scarsa maneggevolezza della tecnica e dell'attrezzatura. Soprattutto agli inizi, fotografare la guerra significa stare un passo indietro rispetto alle truppe e immortalare i resti della battaglia. La guerra è un evento avvenuto, mai un'azione in corso. Se si mostra un cadavere, è perché il fotografo è rimasto affascinato da questo nuovo soggetto fotografico o al contrario ne è rimasto disgustato, come nel caso di Gardner e dell'appello pacifista che introduce nella didascalia di *A Har-*

[xvi] Cfr. Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 113.

[xvii] A proposito della Grande Guerra si veda Giuseppe Tomasoni, Carmelo Nuvoli, *La grande guerra: raccontata dalle cartoline*, Lavis (TN), Edizioni Arca, 2004.

[xviii] Cfr. A. Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine*, cit., p. 119.

vest of Death nella speranza che lo straziante scenario dei morti in battaglia avrebbe potuto prevenire un'altra sciagura dello stesso tipo.

ERNST FRIEDRICH E L'ILLUSIONE DELL'IMMUNIZZAZIONE

> *L'immagine fotografica della prima guerra mondiale è l'immagine costruita dalle agenzie ufficiali degli Stati belligeranti, i servizi fotografici elaborati, impacchettati e diffusi dalla Section Photographique de l'Armée francese, dal British Official Photo inglese, dal Canadian Official Photo canadese, dal Reparto fotografico del Comando supremo italiano [...]. Le icone di guerra ufficiali sono evidentemente «in posa». [...] I morti visibilmente ammazzati e mostrati appartengono al nemico, raramente all'alleato. [...] I morti dei «nostri» sono assenza e collocamento nel mito, ricordo, memoriale, esorcismo compensatorio al silenzio della morte [...]. L'immagine della grande guerra è raramente azione, attesa, preparativi, terra desolata cosparsa di strumenti lucidati esteticamente interessanti, armi di piccola o grossa taglia, veicoli di locomozione, aerei, navi. La fotografia tra il 1914 e il 1918 arriva ancora e sempre prima o dopo, pochissime volte, durante. Registra gli effetti. [...] Sempre una grande staticità.*[xix]

La circolazione delle immagini della Grande Guerra è agevolata dalla ormai convalidata pubblicazione sui giornali e sulle riviste e dai messaggi di propaganda; le foto di guerra sono più facilmente reperibili, ma per questo motivo anche più esposte alla censura.[xx] Aumenta l'uso strategico: «*In una guerra definita [...] totale, anche la fotografia è un'arma*».[xxi] Ogni nazione coinvolta nel conflitto istituisce un apparato che produce (con riprese aeree, foto di operazioni militari, ecc.), distribuisce e controlla le fotografie. Perfino alcuni tra i soldati al fronte vengono reclutati come fotografi. In Italia viene istituita una sezione fotografica militare ben organizzata e divisa in squadre, un gruppo di seicento fotografi muniti di laboratorio di sviluppo e una documentazione finale di oltre 150.000 lastre.[xxii]

[xix] G. Fiorentino, *L'occhio che uccide*, cit., pp. 49-51.

[xx] Negli anni della Grande Guerra furono emanate una serie di leggi che limitavano la pubblicazione di fotografie, la possibilità di scattare fotografie nei territori in cui erano attive operazioni belliche e lo sviluppo degli scatti in laboratori di privati. Cfr. A. Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine*, cit., pp. 121-2.

[xxi] Lucio Fabi, «Grande guerra e fotografia. Appunti su fonti, ricerche interpretazioni», *AFT Rivista di Storia e Fotografia,* 22, 1995, p. 48. La Grande Guerra si caratterizza anche per un uso bellico della cinematografia, per approfondire si veda Paul Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 2002.

[xxii] Cfr. Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia. Dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 189-97.

L'interesse per la fotografia coinvolge anche il re Vittorio Emanuele III che scatta numerose foto in visita al fronte.

La documentazione ufficiale chiude l'orrore negli archivi e mostra solo patriottismo e trionfo, mentre il volto brutale della guerra è catturato dai fotoamatori arruolati come soldati nell'esercito. La grande svolta visuale di questa guerra è determinata proprio dalle fotografie dei soldati che vivono in primo piano l'evento e lo immortalano per conservarlo nei propri album di famiglia. La prima vera guerra di massa provoca una massificazione anche dello strumento fotografico. A differenza dell'Ottocento, adesso la foto non mostra la realtà della guerra solo grazie alla sua capacità di essere prova fedele, ma anche grazie alla capacità dei fotografi di catturare i suoi aspetti più crudeli. Per questa ragione, le testimonianze personali «*finiscono per divenire forse una delle fonti documentali più utili e interessanti per lo storico*»,[xxiii] nonostante lo sguardo neutrale[xxiv] che gli è imposto dalla censura e dai controlli di pubblicazione. Documentazione ufficiale e documentazione personale si sono spesso mescolate:[xxv] le foto ufficiali sono state distribuite come cartoline, mentre le foto personali sono state spesso pubblicate sui giornali[xxvi] che invitano i soldati a inviare dal fronte i propri scatti. Un giornale francese ha addirittura indetto un concorso con premi in denaro per le fotografie più atroci.[xxvii]

Sul conflitto sono state pubblicate numerose raccolte fotografiche, alcune contemporaneamente, come ad esempio i diciotto volumi intitolati *La Guerra*[xxviii] e pubblicati come periodici dall'editore Treves, altri invece a molti anni di distanza come nel caso delle foto scattate ai zuavi sul fronte francese dal medico militare Max Lumiere.[xxix] Nei decenni successivi sono stati pubblicati anche testi narrativi corredati da fotografie di guerra, né è un

---

[xxiii] A. Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine*, cit., p. 111.

[xxiv] Cfr. G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia. Dal 1839 a oggi*, cit., p. 191.

[xxv] Cfr. L. Fabi, «Grande guerra e fotografia. Appunti su fonti, ricerche interpretazioni», cit., p. 48. Per approfondire si veda anche Luigi Tomassini, «Immagini della grande guerra. Tra pubblico e privato», *AFT Rivista di Storia e Fotografia*, 22, 1995, pp. 35-47.

[xxvi] Per quanto riguarda le foto pubblicate sulla stampa italiana durante la Grande Guerra si veda Luigi Tomassini, «Immagini della grande guerra: fra pubblico e privato. II parte», *AFT Rivista di Storia e Fotografia*, 23, 1996, pp. 39-49.

[xxvii] Cfr. G. Fiorentino, *L'occhio che uccide*, cit.

[xxviii] Cfr. *La Guerra. Dalle raccolte del Reparto fotografico del Comando Supremo del Regio Esercito*. Milano, Fratelli Treves Editore, 1916-1921.

[xxix] Cfr. Benoît Boucard, *Max Lumière. Médecin photographe aux tranchées*, Louviers, Ysec Editions, 2013.

esempio *Trincee. Confidenze di un fante*[xxx] (1924) di Carlo Salsa. Scrivere della guerra diventa un metodo per elaborare un evento che è stato disastroso. La Grande Guerra - che secondo Susan Sontag ha dato avvio all'era dello choc[xxxi] - ha lasciato tensione nei rapporti tra i paesi coinvolti e anche una totale devastazione psicologica nella popolazione. Ne *Il narratore* (1936), Walter Benjamin scrive che i reduci tornati dal fronte non sono stati in grado di raccontare la guerra, scioccati dalle atrocità realizzate e subite. Ammutoliti e incapaci di comunicare ciò che avevano visto e vissuto, molti hanno trovano nella narrazione[xxxii] (ma anche in altre forme d'arte) redenzione e conforto, gli stessi stati d'animo che probabilmente Ungaretti sperava di provare con la sua poesia. Scrivere, afferma Erich Maria Remarque nell'incipit del libro *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1929), è stato forse l'unico modo per poter parlare di «*una generazione distrutta dalla guerra*».

Nel 1924 l'anarchico tedesco Ernst Friedrich pubblica il volume fotografico pacifista *Guerra alla guerra*. Il contesto storico europeo che fa da sfondo alla pubblicazione è alquanto complesso. La guerra terminata sei anni prima non ha placato gli animi bellici, anzi un senso di rivincita e una serie di cambiamenti in ambito politico causano un clima di violenza e oppressione che vede l'ascesa dei regimi totalitari. Il 1924 è l'anno in cui muore Lenin; il Partito Nazionale Fascista in Italia vince le elezioni con l'accusa di imbroglio da parte di Matteotti (il quale sarà assassinato lo stesso anno); in Germania, Hitler sconta 9 mesi di pena carceraria per aver partecipato al colpo di Stato noto come «Putsch di Monaco». Il 1924 è però anche l'anno in cui viene pubblicato da André Breton il primo *Manifesto del Surrealismo* e in cui il premio Nobel per la Pace non ha alcun assegnatario - mentre gli anni precedenti era stato attribuito a esponenti e promotori della Lega delle Nazioni e negli anni successivi sarà vinto dagli ideatori dei Trattati di Locarno istituiti per stabilire un clima di pace tra le nazioni che avevano partecipato alla Grande Guerra. In questo clima politico e sociale, Friedrich combatte l'amaro ricordo della Prima guerra mondiale. Anarchico, socialista e pacifista, Friedrich si era rifiutato di combattere subendo la chiusura in

[xxx] Cfr. Carlo Salsa, *Trincee. Confidenze di un fante*, Milano, Mursia, 2007.

[xxxi] Cfr. Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, New York, Picador, 2003, p. 25; il libro di Sontag è stato tradotto in italiano, ma in questo caso è stata consultata la versione in lingua originale.

[xxxii] Autobiografie o romanzi ispirati all'esperienza vissuta durante la Prima guerra mondiale. È il caso di Louis-Ferdinand Céline, Robert Musil, Erich Maria Remarque e altri. Per approfondire cfr. Alberto Casadei, «Guerra e letteratura: la Grande guerra», in id., *La guerra*, Bari, Laterza, 1999, pp. 43-50.

manicomio e l'incarcerazione perché queste, insieme alla condanna a morte, erano le punizioni che spettavano agli «obiettori di coscienza» - espressione che Friedrich utilizza come sinonimo di pacifista. Nel periodo tra le due guerre, Friedrich decide di proseguire nella sua missione fondando nel 1925 a Berlino un museo contro la guerra, l'Anti-Kriegs Museum, la cui vita non sarà lunga con l'avvento del nazionalsocialismo. Friedrich sarà perseguito dal regime e costretto a fuggire, mentre il museo sarà distrutto e trasformato in uno dei luoghi di massacro e torture del nazismo.[xxxiii]

Guerra alla guerra è un monito e allo stesso tempo un appello che Friedrich rivolge a tutti i civili affinché gli orrori della guerra, celati da chi la giustifica in nome della patria, non siano più misconosciuti. Il titolo del libro è un famoso motto pacifista del socialismo di quegli anni, ma corrisponde anche alla frase di apertura del saggio *L'equivalente morale della guerra*[xxxiv] pubblicato nel 1910 dallo psicologo e filosofo americano William James. Friedrich non afferma alcuna correlazione con il testo di James, ma la connessione viene inevitabilmente in mente viste alcune tematiche comuni. James accosta la propria posizione pacifista alla consapevolezza di non poter pensare di abolire la guerra dal momento che i sentimenti militaristi sono radicati negli uomini, quindi non facili da estirpare, e dal momento che il militarismo sarebbe l'unica disciplina in grado di mantenere l'ordine e la pace. Poiché la guerra è ineliminabile, per James è invece necessario trovare un equivalente morale che sostenga le sue stesse virtù e passioni ma in nome della pace. In effetti, scrivono a tal proposito Wim Wenders e Mary Zournazi: «*Virtù come il coraggio, l'eroismo, la speranza e la fiducia sono indotte dalla felicità della guerra, e non dalla pace che è intesa quasi sempre come "astratta" e inconcepibile mentre la guerra è reale e inevitabile*».[xxxv] Sulla base di queste riflessioni, emerge un divario tra James e Friedrich. James afferma che per fermare la guerra non basta mostrarne gli orrori e l'irrazionalità perché proprio da essi trae fascinazione lo spirito guerrafondaio. Al contrario, Friedrich sostiene che la guerra vada abolita e che solo mostrando l'orrore che essa causa si potrà comprendere la sua vera natura, ovvero un gioco tra potenti che distrugge le vite umane.

[xxxiii] Il museo è stato ricostruito negli anni ottanta grazie a un nipote di Friedrich ed è attualmente attivo.

[xxxiv] Il saggio è disponibile online:
<en.wikisource.org/wiki/Popular_Science_Monthly/Volume_77/October_1910/The_Moral_Equivalent_of_War>.

[xxxv] Wim Wenders, Mary Zournazi, *Inventare la pace*, Milano, Bompiani, 2014, p. 60.

Il volume *Guerra alla guerra* è organizzato in modo tale da lasciare ampio spazio alle fotografie choc. Friedrich spiega le motivazioni e le finalità della pubblicazione con un breve saggio introduttivo, al quale segue una ricca galleria di fotografie. Ad esse l'autore affida l'inconfutabile compito di immunizzazione:

> *Catturate dall'occhio inesorabile e incorruttibile dell'obiettivo fotografico [...] non c'è nessuno al mondo che possa dubitare della veridicità di queste fotografie e sostenere che non riproducono fedelmente la realtà. Nessuno verrà a obiettare: «Che orrore mostrare queste immagini!». Invece saranno in molti a esclamare: «Finalmente abbiamo smascherato la retorica dei «campi di onore», le bugie sulla «morte eroica», sulla «patria» e sul «coraggio».*[xxxvi]

Da questa affermazione, sembra che per Friedrich la fotografia abbia valore di indice, cioè una riproduzione visiva del reale che ha una connessione diretta con il referente e che in forma deittica attesta sempre l'esistenza di ciò che rappresenta.[xxxvii] D'altronde, in Germania è l'epoca della Nuova Oggettività e di una fotografia diretta, pura, documentaria, che trova il suo emblema nell'opera di catalogazione fotografica del popolo tedesco realizzata dal fotografo August Sander (anche questa minacciata e distrutta dal nazismo). Attraverso la fotografia, Friedrich punta a una terapia choc, un po' come il «trattamento Ludovico» a cui è sottoposto Alex, il protagonista di *Arancia meccanica* (S. Kubrick, 1971). La terapia choc non è rivolta esclusivamente a chi ha responsabilità del conflitto, ma all'umanità intera come avvertimento per qualsiasi guerra.

Sin da giovane Friedrich ha preso parte a movimenti pacifisti a favore dei lavoratori e contro il militarismo, per poi iscriversi al partito socialista. Il testo introduttivo di *Guerra alla guerra* risente fortemente di questi ideali. I riferimenti al comunismo di Marx ed Engels sono numerosi, soprattutto nella gerarchia sociale che caratterizzerebbe la guerra: i soldati sono i proletari, chi comanda è il capitalismo (l'ideologia borghese), lo sciopero è l'arma contro la guerra. Lo stile di scrittura ricorda la struttura del *Manifesto comunista* (1848) e lo dimostra anche la frase di chiusura che incita a una rivoluzione (femminile) antimilitarista: «Donne di tutto il mondo unitevi». Quando Karl Marx promuoveva «*una società nuova, la cui legge internazionale sarà la Pace, perché la sua legge nazionale sarà dappertut-*

[xxxvi] E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit., p. 13.

[xxxvii] Sulla fotografia come indice e specchio del reale si veda Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti, 2009.

to la stessa, il Lavoro»,[xxxviii] faceva riferimento a una guerra comandata da forze capitalistiche e incitava gli operai a rifiutarsi di partecipare a questa «sciagura» rivendicando l'uguaglianza fra gli uomini. Sulla scia di queste parole, Friedrich ribadisce l'importanza di un'azione pacifista che ha portato avanti in prima persona: «*Meglio affollare le carceri, gli istituti di pena, e i manicomi di tutto il mondo piuttosto che uccidere e morire per il capitale*».[xxxix]

La guerra è una «*truffa internazionale*»[xl] organizzata dai potenti, quindi presidenti, ministri, principi, militari in alte cariche e non ultima la chiesa. Le uniche vittime della guerra sono per Friedrich i soldati mandati a combattere e i civili che rischiano di essere fucilati con estrema facilità e subiscono non poche barbarie. Gli incitamenti a «distruggere il nemico» causano di fatto la distruzione dei compatrioti; i «campi d'onore» sono in realtà campi di morte; la «morte eroica» è invece una morte indegna e brutale; la «patria» è la menzogna dietro cui si cela una morte ingiusta. Come può una morte risultare bella e desiderata in nome della patria? Durante la Grande Guerra, il patriottismo e l'eroismo rappresentano, scrive Gabriele D'Autilia, «*una monumentalizzazione forzata, necessaria in una guerra caratterizzata invece dalla tragica prosaicità della vita e della morte in trincea*».[xli] Friedrich mira esattamente a smascherare questi ideali: «*La guerra alla guerra è la guerra delle vittime contro i profittatori! Guerra degli ingannati contro i truffatori! Guerra degli oppressi contro gli oppressori! Guerra dei torturati contro gli aguzzini! Guerra degli affamati contro i sazi!*».[xlii]

In nome dell'«umanità» e dell'«amore», Friedrich fa appello a tutti gli uomini, da qui la scelta di tradurre il testo in più lingue: olandese, tedesco, francese e inglese. In una sorta di inno alla fratellanza, l'anarchico tedesco identifica la guerra come nemico comune e propone due soluzioni. Una consisterebbe nel far fare la guerra a chi la comanda e non a chi è costretto a combattere senza conoscere la reale motivazione, che per Friedrich è

[xxxviii] Karl Marx, «Primo indirizzo del Consiglio generale sulla guerra franco-prussiana», in Gian Mario Bravo, *La Prima Internazionale. Storia documentaria*, Roma, Editori Riuniti, 1978, vol. I, pp. 436-8.

[xxxix] E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit. p. 17.

[xl] *ibid.*, p. 13.

[xli] Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*. Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 85.

[xlii] E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit., p. 16.

l'accumulo di ricchezze (altro rimando al *Manifesto* di Marx ed Engels).[xliii] Questa soluzione implica una sorta di legge del contrappasso: i capitalisti che decidono la guerra saranno responsabili della morte o della sventura dei soldati e dovranno pagare a loro volta con le stesse sofferenze.

> *Se il re fa appello alla bandiera, la proteggerà lui stesso!*
> *Per ogni capanna bruciata in guerra sarà incendiato un palazzo o un castello!*
> *E per ogni morto al fronte, anche un re o un ministro «troverà riposo» servendo la patria nei «campi d'onore»!*
> *E ogni dieci giornalisti che fanno propaganda a favore della guerra, uno verrà preso in ostaggio per riscattare la vita di un soldato!*[xliv]

Consapevole che nessuno mai approverebbe una legge di questo tipo, Friedrich propone una seconda soluzione che consisterebbe nel boicottare la guerra attuando un'educazione pacifista a partire dal nucleo famigliare in cui le donne sembrano ricoprire un ruolo cruciale. Da madri devono insegnare ai propri figli a rifiutare il militarismo, da mogli devono impedire ai propri mariti di partire per il massacro. A tal proposito, sono significative le immagini dei soldatini giocattolo inserite nelle prime pagine del libro perché sono invece sintomo di un'educazione sociale che giustifica la guerra.

La raccolta di fotografie è strutturata in modo da far risaltare una logica di opposizioni: le immagini sono infatti collocate una accanto all'altra per mostrare il vero e il falso della guerra, ciò che succede davvero sui campi di battaglia e ciò che invece viene reso noto all'opinione pubblica. L'entusiasmo di una parata militare si contrappone ai morti sui «campi d'onore»; il soldato fotografato da eroe (immagine pubblicata sui giornali) si contrappone allo stesso soldato morto (immagine mai resa nota al pubblico); i sentieri costruiti appositamente per non far sporcare i comandati in visita al fronte si contrappongono al marciume dei cadaveri ammassati senza alcuna cura, lasciati in decomposizione e derubati; la vita serena nei salotti degli ufficiali in alte cariche contrasta con gli uomini che sul fronte muoiono disumanamente; la gloria di chi comanda contrasta con la caducità di chi combatte in prima linea. L'insieme di queste immagini è incorniciato da una particolare

[xliii] *«Nella misura in cui viene abolito lo sfruttamento di un individuo da parte di un altro, viene abolito lo sfruttamento di una nazione da parte di un'altra»*, Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifesto del partito comunista*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 33.

[xliv] E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit., p. 14.

apertura e chiusura fotografica: le prime foto del libro mostrano, come si è detto, un'educazione militaristica che naturalizza il sentimento di guerra, mentre le ultime fotografie mostrano i cimiteri in cui sono sepolti i caduti (anche qui figura un contrasto tra le tombe dei comandanti e quelle dei soldati semplici). Friedrich rappresenta, in toni di denuncia, un ciclo di vita imposto da una cultura militarista e caratterizzato da tre fasi: educando alla guerra, soldato, eroe di guerra. La raccolta di fotografie termina con il mostrare conseguenze ed effetti: da un lato la classe dirigente sana e salva che riprendere le proprie attività di diletto, dall'altro i soldati segnati per la vita da gravi mutilazioni che gli impediscono persino di mangiare. In un disperato tentativo di riacquisire il proprio aspetto umano, sono proprio questi uomini dai corpi mostruosi ad essere «*il vero volto della guerra*».[xlv]

Si è visto che per Friedrich la causa della guerra sarebbe il capitalismo, ma la sua accusa è rivolta anche alla degenerazione che ne deriva e all'animo umano che si rivela facilmente corruttibile. Friedrich non esita a inserire immagini di crimini di guerra. Quasi in tutte le foto qualcuno guarda verso l'obiettivo e mostra fierezza posando accanto al cadavere del nemico. Privi di moralità e compassione, i soldati sono in preda alla ferocia e alla crudeltà. È anche questo l'orrore a cui bisogna guardare e dal quale bisogna prendere le distanze: il disgusto per la felicità e la derisione generata alla vista del nemico assassinato, per la gloria che deriva dall'uccisione di altri uomini, dalla distruzione di città e della natura. Le decorazioni di guerra non sono destinate a degli eroi, ma a degli assassini.

Per assicurarsi che la missione pacifista affidata alle fotografie di *Guerra alla guerra* sia interpretata correttamente, Friedrich accompagna le immagini con delle didascalie. Questi testi non hanno esattamente un valore descrittivo ed esplicativo del contenuto dell'immagine, ma sono piuttosto dei commenti dal tono sarcastico: «*sul fronte nulla di nuovo*» è la descrizione di una fotografia che ritrae dei soldati morti; «*ecco il lavoro costruttivo del capitalismo*» è la frase che si legge sotto l'immagine di un edificio distrutto. Il tono di Friedrich è derisorio e allo stesso tempo ammonitorio nei riguardi dell'ideologia militare.

Le fotografie raccolte nel volume rappresentano il primo fondo dell'Anti-Kriegs Museum. Friedrich non è un fotografo e non è l'autore delle immagini di *Guerra alla guerra*. Tuttavia, egli non indica quale sia la fonte o le fonti delle fotografie. L'ipotesi più probabile è che abbia attinto ad archivi militari e medici,[xlvi] il che spiegherebbe il contenuto pro-

[xlv] *ibid.*, p. 194.
[xlvi] Cfr. S. Sontag, *Regarding the pain of others*, cit., p. 14.

pagandistico/strategico e clinico di alcune di esse. Molte foto potrebbero essere state prese da archivi giornalistici o forse messe da parte dallo stesso Friedrich in quegli anni. Questo lavoro di recupero della documentazione fotografica dagli archivi ha un qualche collegamento con una serie di operazioni artistiche che hanno caratterizzato l'arte concettuale dell'ultimo trentennio, in particolare quell'impulso archivistico - per citare Hal Foster[xlvii] - che spinge gli artisti a estrarre le foto dagli archivi e dargli nuova vita.[xlviii] Friedrich non fa altro che scegliere delle fotografie originariamente scattate per sostenere la guerra e attribuirgli una nuova funzione e finalità. Il gesto pacifista di Friedrich è a suo modo un'operazione estetica. Tra l'altro, oltre al libro fotografico, Friedrich è ricorso più volte all'arte nella sua missione antimilitarista. Ha organizzato mostre di pittura con quadri di Käthe Schmidt Kollwitz, George Grosz, Otto Dix; ha realizzato letture di opere, come quelle di Fëdor Dostoevskij e Lev Tolstoj; ha persino redatto un libro per bambini intitolato *Asilo proletario* (1921) indirizzato a un'educazione pacifista. *Guerra alla guerra* ha riscosso un notevole successo al punto di essere stato emulato nel 1932 dall'americano Frederick Barber con il volume *The Horror Of It - Camera Records Of War's Gruesome Glories*. L'impostazione è enormemente simile a quella di Friedrich, quasi una copia: le fotografie di crimini di guerra, mutilazioni e cadaveri sono accompagnate da didascalie ironiche che mostrano come gli ideali di patriottismo celino solo orrore e disperazione.

LE IMMAGINI GUERRAFONDAIE DALLA SECONDA GUERRA MONDIALE ALLA CONTEMPORANEITÀ

Nel 1924 Friedrich preannuncia una guerra ancora più terribile di quella precedente. Non è però l'unico a presagire un altro conflitto mondiale. Si pensi, ad esempio, alle parole di Bertolt Brecht: «*La guerra che verrà / non è la prima. / Prima ci sono state altre guerre. / Alla fine dell'ultima / c'erano vincitori e vinti. / Fra i vinti la povera gente / faceva la fame. Fra i vincitori / faceva la fame la povera gente / egualmente*».[xlix] Più che una presa di coscienza sulla

[xlvii] Cfr. Hal Foster, «An Archival Impulse», *October*, 110, 2004, pp. 3-22.

[xlviii] Si pensi ai lavori di Christian Boltanski, Hans-Peter Feldmann, The Atlas Group e molti altri.

[xlix] Bertolt Brecht, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1992, p. 145.

crudeltà della guerra, il primo dopoguerra è stato di fatto una corsa al riarmo e da lì a pochi anni le cose sarebbero ulteriormente precipitate.

A partire dagli anni trenta, la fotografia di guerra si avvale di nuove tecniche e macchine portatili (come la Leica) che riducono i tempi di esposizione e anche il lavoro del fotografo. Il fotoreporter è quasi sempre un professionista che lavora per settimanali illustrati come *Life*. Il fotografo - non è più anonimo, ma è un autore - segue l'azione e i momenti più cruciali senza più necessità di aspettare le pause o l'abbandono del campo di battaglia. Inoltre, gli scatti possono essere inviati con velocità e quindi subito diffusi attraverso la stampa (se superano la censura dei governi). Susan Sontag sostiene che la prima guerra a essere documentata fotograficamente in senso moderno è la guerra civile spagnola.[l] *Morte di un miliziano repubblicano* (1936) di Robert Capa è l'icona di quell'evento storico ma anche segno rappresentativo della moderna fotografia di guerra. Al di là delle questioni relative alla veridicità dell'immagine, questo scatto, pubblicato per la prima volta sulla rivista francese *Vu*, convalida l'idea della foto di guerra come istantanea di morte: «*Precisione dell'arma, cui [...] la macchina fotografica finisce con l'essere assimilabile*»,[li] tant'è che in inglese il verbo *to shot* possiede entrambi i significati (scattare e sparare). Dai morti inermi di Gardner e Friedrich alla rappresentazione della morte in atto di Capa. Le immagini che Friedrich decide di inserire in *Guerra alla guerra* mostrano il fatto compiuto; in una sequenza di fucilazione, ad esempio, ciò che si vede è il momento precedente allo sparo, quindi la preparazione, e il momento subito successivo in cui i corpi sono già a terra. Il momento intermedio manca - omesso da Friedrich, dall'autore della foto o andato perduto - e sembra adesso essere colmato da *Morte di un soldato repubblicano*. Capa, morto a causa di una mina durante la guerra di Indocina, ha reso la fotografia uno strumento di informazione, ma per certi versi anche pacifista. Il fotografo ha sempre lavorato più da militante che da mite osservatore, palesando il proprio disprezzo per il soggetto fotografico in cui si è specializzato: «*Non è facile starsene sempre da una parte senza poter fare nulla tranne che registrare le sofferenze che vedi intorno a te*».[lii]

Con l'ascesa dei regimi nazifascisti e con la Seconda guerra mondiale, la fotografia, così come gli altri canali di informazione, è assoggettata alla censura. Le uniche immagini che

[l] Cfr. S. Sontag, *Regarding the pain of others*, cit., p. 21.
[li] Elio Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 187.
[lii] Robert Capa, *Leggermente fuori fuoco*, Aosta, Contrasto, 2008, p. 11.

possono circolare sono quelle che si allineano all'ideologica del regime (si pensi a Hitler che aveva un fotografo personale, Heinrich Hoffmann). I giornali in patria non pubblicano immagini raccapriccianti o di morti, fatta eccezione per i cadaveri dei nemici e dei partigiani. La morte non è cosa da far vedere, ma è comunque esaltata ed eroicizzata. È grazie al lavoro dei fotoreporter che il vero volto della guerra è reso noto al mondo. La prima fotografia di morti sulla rivista *Life* compare nel settembre del 1943; scattata da George Strock, la foto ritrae tre corpi senza vita di soldati uccisi durante la battaglia di Buna e Gona in Nuova Guinea. Le immagini di una delle più grandi atrocità della storia, lo sterminio degli ebrei, iniziano invece a circolare solo in seguito alla liberazione dei campi di concentramento da parte degli alleati. Le fotografie scattate a Buchenwald e a Erla da Margaret Bourke-White sono ormai delle icone di quel momento. A proposito della pila di cadaveri smagriti, nella sua autobiografia pubblicata nel 1963 Bourke-White definisce un sollievo aver avuto la macchina fotografica «*because in this way something inserted itself like a barrier between me and the horror*».[liii] Queste fotografie non mostrano il caduto in battaglia, colui che Friedrich ha identificato come vittima della guerra, ma l'innocente sterminato. Davanti a questi morti il mondo assume una nuova consapevolezza: dietro l'alibi della guerra, la ferocia umana mostra di poter raggiungere orrori inimmaginabili.

Le fotografie della Seconda guerra mondiale sono diventate documenti storici importanti (si pensi allo sbarco in Normandia fotografato da Capa), prove giudiziarie nei processi contro i criminali nazisti e persino documenti da usare nella protesta contro la guerra. In quest'ultima categoria rientra *L'Abicí della guerra*[liv] di Brecht, già autore nel 1918 della poesia/canzone pacifista *Leggenda del soldato morto*. Dando vita al cosiddetto «epigramma fotografico», Brecht sembra essere riuscito a conciliare l'uso della poesia di Ungaretti con l'uso della fotografia di Friedrich. Il poeta tedesco ha raccolto in prima persona le fotografie estrapolandole dai giornali - si tratta quindi di foto di reportage, molte appartenenti a Capa - e le ha poi organizzate cronologicamente in una sorta di ricostruzione storica degli eventi che va dall'ascesa del nazismo alla guerra, anni che coincidono con il suo esilio e la

[liii] Boris Friedewald, *Women photographers. From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*, Monaco-Londra-New York, Prestel Verlag, 2014, p. 43.

[liv] Bertolt Brecht, *L'abicí della guerra*, Torino, Einaudi, 2015. Su Brecht e la fotografia di guerra si veda anche Giacomo Daniele Fragapane, *Brecht, la fotografia, la guerra*, Milano, Postmedia, 2015.

persecuzione delle sue opere. *L'Abicí della guerra* è stato però pubblicato solo a guerra finita e a molti anni di distanza, nel 1955 nella Germania dell'Est.

Dopo la Seconda guerra mondiale il fotogiornalismo ha consolidato il proprio ruolo nel campo dell'informazione. La fondazione della Magnum Photo nel 1947 da parte di Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger, William Vandivert, sancisce la professione a livello internazionale. La guerra è raccontata in primo piano e il nome del fotografo diventa un valore aggiunto oltre che una garanzia. Con l'avvento della televisione, il reportage di guerra diventa immediato, non è più necessario attendere l'arrivo delle immagini. La guerra del Vietnam ha segnato da questo punto di vista una svolta: è stata documentata con filmati televisivi e fotografie a colori, come quelle dell'inglese Larry Borrows che mostrano il vero colore del sangue e il sudiciume in cui i soldati americani combattono e soccorrono i compagni d'armi. Durante la guerra del Vietnam i governi non sono riusciti a censurare o gestire la circolazione delle immagini come era accaduto in passato. Gli orrori della guerra diventano quotidiani. La fotografia rafforza la sua funzione informativa, ma finisce per alimentare la presa di posizione contraria al conflitto e convalidare un già forte movimento pacifista.

Se per un verso il fotogiornalismo contribuisce a un'informazione visiva senza precedenti, per un altro, suggerisce Sontag in *Regarding the pain of others*, nelle guerre contemporanee lo choc diventa una sorta di stimolo commerciale. Negli anni ottanta il fotoreporter si distingue ancora come autore con un certo stile, ma a partire dagli anni novanta - il decennio delle guerre senza immagini - il fotogiornalismo sembra sempre più prendere le distanze dall'utilità informativa e proiettarsi verso una «*retorica della compassione*».[lv] Un nuovo controllo delle immagini si è verificato negli anni duemila con la guerra in Iraq e in Afghanistan. I fotoreporter si aggregano all'esercito e sono invitati a rispettare precise regole per non mettere in pericolo le operazioni militari. Considerando gli episodi che si sono verificati all'indomani dell'11 settembre, si potrebbe azzardare l'idea di una fotografia a «uso terroristico» che affianca la fotografia di guerra. Questo tipo di fotografia ha una duplice valenza a seconda della prospettiva da cui la si guarda. L'occidente si avvale degli orrori di guerra per indurre solidarietà - o compassione, come tipicamente si fa nell'iconografia cristiana occidentale[lvi] - e giustificare la lotta al terrorismo. Si pensi alle

[lv] Michel Poivert, *La fotografia contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 78-86.
[lvi] Cfr. S. Sontag, *Regarding the pain of others*, cit., p. 80.

immagini delle decapitazioni e uccisioni di civili diffuse in tutto il mondo oppure alle fotografie dei cadaveri di Saddam Hussein e Osama bin Laden. D'altro canto, i terroristi si servono delle fotografie per minacciare l'occidente e allo stesso tempo reclutare seguaci e sostenitori della propria causa. Il punto di vista modifica il significato della foto e paradossalmente accomuna le due fazioni a seconda del ruolo che sentono di ricoprire: il carnefice vede adesione, la vittima disgusto. Simili processi di identificazione o repulsione sono amplificati dal web e dei social media di cui si serve in particolar modo l'Isis per diffondere fotografie e filmati di propaganda, quindi immagini di guerra e uccisioni ma anche di vita quotidiana che mostrano l'integrazione e l'affermazione del movimento nelle regioni arabe. L'orrore a cui Friedrich fa appello per boicottare la guerra, in questa fase storica e sociale è diventato uno strumento per spaventare gli animi e indurre alla vendetta o all'emulazione.

È lecito domandarsi se forse la fotografia di guerra contemporanea, più che immunizzare, non stia alimentando l'orrore.[lvii] Le immagini di violenza e distruzione, di corpi mutilati e di torture, sembrano avere più un valore di incoraggiamento che di monito. La guerra preventiva è una guerra fatta anche a colpi di fotografie che sembrano a tratti sostituire lo scontro fra eserciti. L'onnipresenza di queste immagini nella vita di tutti i giorni - grazie anche alle nuove tecnologie come smartphone e tablet che rendono tutti un po' fotografi - non ha più la funzione di informare, né quella di guardare la guerra da lontano, ma di portarla vicino. L'empatia che si prova alla vista dello choc rende l'evento collettivo e coinvolge tutti gli appartenenti a una medesima cultura che si sente minacciata. Le fotografie choc servono a creare un'esperienza condivisa e servono alla storia per creare una memoria collettiva.[lviii]

Alla luce di queste riflessioni, è possibile riproporre lo stesso quesito introdotto da Sontag: in questo periodo storico, chi davvero crede che la guerra possa essere abolita? E soprattutto, chi crede che attraverso la visione di fotografie choc si possa installare un sentimento pacifista che porti alla rinuncia della guerra? A entrambe le domande si potrebbe dare una risposta negativa.

[lvii] Si veda su questo anche quanto affermato da Ando Gilardi sul fotoreporter come mancato paladino della pace e sull'impossibilità di un utilizzo civile della fotografia davanti all'orrore della guerra. Cfr. Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia,* Milano, Feltrinelli, 1976.

[lviii] Cfr. S. Sontag, *Regarding the pain of others*, cit., p. 6.

Prima risposta: le fotografie choc hanno provato che la guerra non può essere abolita perpetuando la visione dell'orrore e soprattutto che lo choc sia provocato esattamente per sostenere la guerra. La fotografia nella veste di «occhio della storia» ha un importante valore di testimonianza, ma tale testimonianza passa dall'essere un documento a una citazione, una massima.[lix] Affinché la rappresentazione visiva della guerra risulti più efficace, lo choc è pensato e progettato in base a determinate inquadrature, temi, oggetti, simboli, in altre parole rispettando certe regole del linguaggio visivo. Sontag definisce come una della funzioni più classiche della foto proprio quella di rendere le cose più belle (*«beautifying»*), una bellezza che genera in chi guarda una certa moralità, mentre la funzione opposta, cioè mostrare il peggio delle cose (*«uglifying»*), è quella che genera lo choc. L'aspetto estetico compromette dunque la funzione documentativa della foto. Il discorso di Sontag trova conferma nelle parole di Barthes quando afferma che l'estetizzazione produce l'icona perché si attiva un processo di connotazione, un processo di significazione,[lx] attraverso cui l'immagine è intenzionalmente costruita affinché abbia uno specifico significato oppure lo assume circolando nella società (in questo caso il significato è decodificabile grazie a un codice condiviso). Il gesto di estetizzazione non corrisponde a una rappresentazione neutra: il fotografo sceglie cosa mostrare[lxi] se non addirittura come costruire la scena e produce delle immagini-icone che inducono il pathos e non invitano a riflettere o interpretare.[lxii]

[lix] Cfr. *ibid.*, p. 22.

[lx] Cfr. Roland Barthes, «Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di #jzentejn», in id., *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 42-61. Per approfondire il discorso su come una fotografia possa essere coinvolta in un processo di significazione che la trasforma da documento di guerra a un'icona, quindi un'immagine che non ha più valore informativo ma commuove, si veda Frédéric Rousseau, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

[lxi] Ad esempio il dibattito che ruota attorno alla fotografia *Napalm girl* del fotografo Nick Ut. Cfr. Enrico Menduni, «Napalm Girl», *Fata Morgana*, 25, 2015, pp. 159-71.

[lxii] Alcune immagini-icona della storia sono *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945) di Joe Rosenthal che ritrae dei marine americani mentre issano una bandiera sulle macerie della battaglia a Iwo Jima vinta contro i giapponesi. La foto, che ha ispirato il film *Flags of Our Fathers* (2006) di Clint Eastwood, è icona di patriottismo e trionfo ma è il risultato di una posa richiesta ai soldati. Si veda inoltre la già citata *Napalm girl* (1972) di Ut, fotografo dell'Associated Press. La celebre immagine mostra un gruppo di persone scappare sullo sfondo di una nuvola di fumo causata dall'esplosione del napalm e una bambina nuda in primo piano che urla a causa del dolore e della paura. Come spiegare però le fotografie di Abu Ghraib (soldati iracheni prigionieri e seviziati da soldati americani) diventate icone della guerra al terrorismo ma non in modo volontario da parte di chi le ha scattate?

Seconda risposta: le fotografie choc provocano repulsione o rabbia, ma il più delle volte lo spettatore trova il modo di sfuggire a entrambe queste sensazioni. Il vantaggio di Friedrich è stato forse quello di aver sfruttato la fotografia in un'epoca in cui non si era abituati a vedere determinate scene e situazioni. Mentre con l'estetizzazione e la spettacolarizzazione dello choc, il pubblico ha sviluppato una certa assuefazione nonché dei meccanismi di difesa (girare lo sguardo, voltare pagina, chiudere la pagina del browser). Ciò che procura disgusto nelle foto non è tanto la guerra in sé, poiché essa, come sospettavano James e Friedrich, sembra essersi naturalizzata nella cultura e nella vita degli uomini. Il disgusto deriva piuttosto dalla vista del sangue e dei resti umani. Davanti a questa sensazione, lo spettatore contemporaneo - che, suggerisce Barthes, guarda le fotografie choc da una condizione di libertà, di sopravvissuto o privilegiato - prova risentimento per chi decide di diffondere le immagini oppure quasi indifferenza per eventi che prescindono dalla volontà dei singoli individui. L'apatia e l'impotenza sono sentimenti passivi che nulla hanno a che vedere con l'azione e la rivoluzione pacifista che Friedrich sperava di esortare. Il metodo di immunizzazione attraverso la visione dello choc non sembra aver davvero funzionato, la storia ha infatti mostrato che tutto è successo malgrado le immagini.

BIBLIOGRAFIA

Barthes Roland, «Fotografie choc», in id., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 102-104.

-----, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*,Torino, Einaudi, 2003

-----, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 2007.

-----, «Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di #jzentejn», in id., *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 42-61.

Boucard Benoît, *Max Lumière. Médecin photographe aux tranchées*, Louviers, Ysec Editions, 2013.

Baudelaire Charles,«Il pubblico moderno e la fotografia», in Italo Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Milano, Hoepli, 2009, p. 123.

Brecht Bertolt, *Poesie*,Torino, Einaudi, 1992.

-----, *L'abicì della guerra*, Torino, Einaudi, 2015.

Bruno Marcello Walter, «Immagini immunitarie. Il cinema come sistema biopolitico», *Fata Morgana*: 2006, pp. 89-103.

Capa Robert, *Leggermente fuori fuoco*, Aosta, Contrasto, 2008.

Casadei Alberto, «Guerra e letteratura: la Grande guerra», in id., *La guerra*, Bari, Laterza, 199, pp. 43-50.

D'Autilia Gabriele, *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

-----, *Storia della fotografia in Italia. Dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.

Dubois Philippe, *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti, 2009.

Fabi Lucio, «Grande guerra e fotografia. Appunti su fonti, ricerche interpretazioni», *AFT Rivista di Storia e Fotografia,* 22, 1995, pp. 48-59.

Fiorentino Giovanni, *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra: immaginario, torture, orrori*, Roma, Meltemi, 2004.

Fragapane Giacomo Daniele, *Brecht, la fotografia, la guerra*, Milano, Postmedia, 2015.

Friedewald Boris, *Women photographers. From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*, München-London-New York, Prestel Verlag, 2014.

Friedrich Ernst, *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano*, Milano, Mondadori, 2014.

Foster Hal, «An Archival Impulse», *October,* 110, 2004, pp. 3-22.

Gardner Alexander, *Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War,* New York, Dover Publications, 1959.

Gilardi Ando, *Storia sociale della fotografia,* Milano, Feltrinelli, 1976.

Grazioli Elio, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

James William, *The Equivalent of War*, *en.wikisource.org/wiki/Popular_Science_Monthly/Volume_77/October_1910/The_Moral_Equivalent_of_War*.

Marx Karl, *Primo indirizzo del Consiglio generale sulla guerra franco-prussiana*, in Gian Mario Bravo, *La Prima Internazionale. Storia documentaria*, Roma, Editori Riuniti, 1978, vol. I, pp. 436-8.

Marx Karl, Engels Friedrich, *Manifesto del partito comunista*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

Menduni Enrico, «Napalm Girl», *Fata Morgana,* 25, 2015, pp. 159-71.

Mignemi Adolfo, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Mulligan Therese, Wooters David, *A History of Photography. From 1839 to the present*, Köln, Taschen, 2012.

Panzer Mary, *Matthew Brady*, London-New York, Phaidon, 2001.

Poivert Michel, *La fotografia contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 78-86.

Rousseau Frédéric, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

Salsa Carlo, *Trincee. Confidenze di un fante*, Milano, Mursia, 2007.

Sontag Susan, *Regarding the pain of others*, New York, Picador, 2003.

Tomasoni Giuseppe, Nuvoli Carmelo, *La grande guerra: raccontata dalle cartoline*, Lavis (TN), Edizioni Arca, 2004.

Tomassini Luigi, «Immagini della grande guerra. Tra pubblico e privato», *AFT Rivista di Storia e Fotografia,* 22, 1995, pp. 35-47.

-----, «Immagini della grande guerra: fra pubblico e privato. II parte», *AFT Rivista di Storia e Fotografia*, 23, 1996, pp. 39-49.

Ungaretti Giuseppe, *Soldati*, in id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2003.

Virilio Paul, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 2002.

Wenders Wim, Zournazi Mary, *Inventare la pace*, Milano, Bompiani, 2014.

Un'Arte per la Memoria: Monumenti Piacentini ai Caduti della Grande Guerra

Serena Quagliaroli

Introduzione

Non appena la Grande Guerra si concluse, ogni comunità, dal piccolo paese alla grande città, volle ricordare il sacrificio dei propri caduti, morti per la Patria, attraverso una scultura, una lapide, un cippo, una cappella, a memoria perenne dell'eroismo e del dramma sperimentato. Ancora oggi queste testimonianze, nelle loro evidenze monumentali, popolano le piazze, si stagliano sulle pareti degli edifici amministrativi, si susseguono lungo le

strade e le facciate delle chiese, si intervallano ad altri frammenti di arredo urbano con i quali interagiscono a comporre l'aspetto più tipico dei nostri centri cittadini. Tuttavia, pur richiamando un evento lontano solo un centinaio di anni, risultano assai frequentemente in gravi condizioni di conservazione e in troppi casi prive di qualsiasi indicazione che permetta a residenti e turisti di comprenderne la natura e la storia.

Un tentativo di dare finalmente risposta alla necessità di tutelare e valorizzare il cospicuo patrimonio storico-artistico relativo alla Prima Guerra Mondiale è stato operato con la Legge n. 78 del 7 marzo 2001, disciplinante una serie di iniziative tra le quali spiccano il censimento e la catalogazione dei monumenti ai caduti.[i] Le iniziative condotte dalle Soprintendenze in tutta Italia sono state guidate dalla consapevolezza che lo studio delle opere dedicate ai caduti fosse da svolgere al fine di salvaguardare queste preziose testimonianze di un peculiare momento della costruzione dell'identità collettiva nazionale.

La Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Parma e Piacenza ha avviato un primo intervento d'individuazione nell'area parmigiana nel 2005 - poi condotto in maniera approfondita nel biennio 2006-2008 - mentre il lavoro si è rivolto alla realtà piacentina nell'autunno del 2013.[ii]

STATO DEGLI STUDI

L'interesse e lo studio scientifico dei monumenti ai caduti in Italia si sono sviluppati con discreto ritardo rispetto al contesto internazionale:

> *George Mosse negli Stati Uniti, Antoine Prost in Francia, Reinhart Kosseleck in Germania, Ken Inglis in Australia sono stati gli iniziatori dello studio sulle cerimonie commemorative e sui monumenti ai caduti, che delle prime sono il centro spaziale e simbolico. Negli anni Settanta, vale a dire nel momento in cui la storia trovava nuovi soggetti per nuovi approcci, i monumenti ai caduti erano per così dire «un'invenzione» di questi storici pionieri.* [iii]

---

[i] In merito si veda Rosa Piccininni, «La tutela del patrimonio storico della Grande Guerra e la legge 78/2001. Brevi riflessioni», *Dire in Puglia*, 5, 2014, pp. 149-52.

[ii] I risultati sono stati parzialmente pubblicati dalla Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Parma e Piacenza in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, Grafiche Step, Parma 2013.

[iii] Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker, *La violenza, la crociata, il lutto: la Grande Guerra e la storia del Novecento* (*14-18, Retrouver la Guerre*, 2000), traduzione di Silvia Vacca, Einaudi, Torino 2002, p. 171. Per un'esauriente ricostruzione della storia degli studi italiani e internazionali si veda

1. Piacenza, Monumento al Genio Pontieri, 1928

I primi interventi italiani datavano anch'essi agli anni Settanta ma mostravano una tenace propensione, perpetrata almeno sino al decennio successivo, a concentrarsi sulla natura storico-artistica dei manufatti, a discapito del valore di testimonianza culturale per la storia sociale del paese.[iv] All'estero, l'attenzione dimostrata a livello istituzionale sin dalla fine della guerra alle problematiche della tutela dei monumenti e delle onoranze dei soldati aveva di fatto condotto gradualmente a leggere il culto del caduto incarnato nell'opera monumentale in maniera più complessa:[v] si è così esplorato «*il mito dei caduti sia come sublimazione della più generale brutalizzazione introdotta dalla guerra fra le popolazioni, sia e soprattutto come elemento di codificazione e diffusione dall'alto dei sentimenti nazionali in direzione dei reduci, delle famiglie dei combattenti caduti e più in generale della società*».[vi]

In Italia, oltre al fondamentale impegno di Mario Isnenghi,[vii] è stato l'importante convegno di Rovereto sul tema della Prima Guerra Mondiale, tenutosi nel 1985, ad aprire verso plurime direzioni, interrogandosi sulla problematicità della memoria della guerra e dando spazio a questioni relative ai monumenti ai caduti, finalmente letti come attori nella costruzione dell'ideologia statale. Si trattava di un nuovo orientamento nella ricerca, debito-

Nicola Labanca, «Studiare i monumenti e i segni di memoria della Grande Guerra, oggi», in M. Mangiavacchi e L. Vigni (ed.), *Lontano dal fronte. Monumenti e ricordi della Grande Guerra nel Senese*, Nuova Immagine, Siena 2007, pp. 21-9.

[iv] Si veda Antonello Negri, «Alla ricerca di un paesaggio artistico italiano, 1918-1928», *Quaderni Piacentini*, 6, 1982, pp. 211-8. Un primo significativo tentativo è compiuto anche in Claudio Canal, «La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra», *Rivista di storia contemporanea*, 4, 1982, pp. 659-69.

[v] Si veda in particolare George Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti (Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars, 1990)*, traduzione di Giovanni Ferrara, Laterza, Roma-Bari 1990.

[vi] N. Labanca, *Studiare i monumenti*, cit., p. 24.

[vii] Cfr. Mario Isnenghi, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Mondadori, Milano 1989.

re di quegli studi,[viii] sorti nel contesto delle divisioni degli ultimi anni della guerra fredda, che avevano condotto a considerare i monumenti «*per la loro valenza politica e appunto ideologica, di strumento della convinzione e della nazionalizzazione delle masse. Come strumenti di propaganda, si potrebbe dire, nel senso di una propaganda che negli anni di guerra dal centro e dall'alto degli Stati era scesa sui combattenti e sulle popolazioni*».[ix]

Con gli anni Novanta le ricerche internazionali si sono orientate verso temi nuovi e con diversi approcci per indagare nelle celebrazioni, nelle commemorazioni, nei rituali della politica e della memoria pubblica il monumento come polo d'incarnazione di un lutto famigliare e collettivo: un'opera fondamentale è certamente quella di Winter,[x] il quale polemizza con l'idea che la memoria moderna si sia espressa attraverso linguaggi modernisti, futuristi o espressionisti, e piuttosto abbia abilmente recuperato «*quelle forme tradizionali, note e rassicuranti, [che] sarebbero state ritenute più consolatorie e si sarebbero rivelate più efficaci*».[xi] Audoin-Rouzeau, Becker e altri studiosi successivamente hanno impostato il discorso sul problema della ricezione e della fruizione del monumento all'interno del contesto della «cultura di guerra» che coinvolgeva i «salvati» ancor più che i «sommersi», concentrandosi così sui rivolgimenti psicologici e sociali che l'opera commemorativa, manifestazione di una necessità, innescava: «*Something had to be done to perpetuate the memories and voices of those who had given their lives, and of those who had lived through the disaster*».[xii]

Queste interpretazioni critiche, a una più profonda analisi, risultano fortemente legate, connesse e dipendenti l'una dall'altra, e appaiono numerose e multiformi quanto i responsabili dell'erezione dei monumenti. Parallelamente a una generalizzata iniziativa statale, infatti, gruppi spontanei, comitati guidati da parroci o da esponenti dei nascenti partiti po-

---

[viii] Per citare alcuni esempi: Paul Fussell, *The Great War and the Modern Memory,* Oxford University Press 1975; Antoine Prost, *Les anciens combattants 1914-1939,* Gallimard-Juillard, Paris 1977; Eric J. Hobsbawm, Terence O. Ranger, *The Invention of Tradition,* Cambridge University Press, 1983.

[ix] N. Labanca, *Studiare i monumenti*, cit., p. 24.

[x] Cfr. Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press 1995. Dello stesso autore più recentemente: *Remembering War. The Great War between Memory and History in the 20th Century*, Yale University Press, New Haven-London 2006.

[xi] N. Labanca, *Studiare i monumenti*, pp. 26-7; della stessa opinione Carlo Cresti, «Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei monumenti ai caduti», *Architettura e Arte,* 1, 4, 2006, p. 43.

[xii] Marilène Patten Henry, *Monumental Accusations: the Monuments aux Morts as Expressions of Popular Resentment*, Peter Lang Publishing, New York 1996, p. 8.

litici, associazioni di comuni cittadini, Società di Mutuo Soccorso, singoli benefattori, si mobilitarono per promuovere la realizzazione delle opere. «*I monumenti erano manufatti complessi, risultato dell'interazione fra una committenza (pubblica o privata) che promuoveva (e soprattutto pagava),un artista che li realizzava e un pubblico che li fruiva; non necessariamente questi tre attori recepivano lo stesso messaggio, e non necessariamente esso era destinato a rimanere uguale nel tempo*».[xiii]

2. *Agazzano,* Monumento ai caduti, *1924*

MONUMENTI PER UNA CULTURA DI MASSA

Un elemento fondamentale alla genesi dei monumenti ai caduti è stato riscontrato nell'evidenza del fatto che, «*con la prima guerra mondiale, la dimensione del lutto, privato e collettivo, assunse un inedito carattere sia sul piano quantitativo, sia sul piano qualitativo*».[xiv] Da un punto di vista qualitativo, i peculiari caratteri che mostrava la guerra, nuova, straziante, alienante, con la sua imprevista lunghezza, le estenuanti attese nel fango delle trincee, l'umiliazione delle sconfitte, la vergogna delle rotte e delle insubordinazioni, fecero sì che assai meno facilmente delle guerre risorgimentali essa si presentasse quale trionfale ed eroico momento di affermazione di un ideale. Inoltre, come scriveva Freud, fra gli esiti principali della prima guerra mondiale andava annoverata la fine della rassicurante capacità da parte della civiltà contemporanea di «*mettere da parte la morte*» ed «*eliminarla dalla vita*».[xv] Sotto il

[xiii] Marco Mondini, *La guerra italiana: partire, raccontare, tornare. 1914-18,* Il Mulino, Bologna 2014, p. 320.

[xiv] Piergiovanni Genovesi, «Monumenti ai caduti della Grande Guerra a Parma e provincia: una ricognizione», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle provincie di Parma e Piacenza*, cit., pp. 23-32, p. 23.

[xv] Sigmund Freud, «Considerazioni attuali sulla guerra e la morte» (*Zeitgemässes über Krieg und Told*, 1915), in id., *Perché la guerra? Carteggio con Einstein e altri scritti*, trad. di Cesare L. Musatti, Silvano Daniele, Sandro Candreva e Ermanno Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 15-51, pp. 35-8.

profilo quantitativo la morte si appropriò della quotidianità: dal momento che nelle battaglie della Grande Guerra i morti furono più del doppio rispetto al totale di coloro che erano deceduti nei conflitti a partire dalla Rivoluzione francese sino al 1914, «*l'incontro con la morte di massa è forse la più fondamentale esperienza della guerra*».[xvi]

3. Mottaziana (comune di Borgonovo Val Tidone), Lapide, 1920-1930 ca.

Se un'enorme quantità di uomini era caduta al fronte, un'immensa massa di esseri umani, al termine delle battaglie, sentiva la necessità di elaborare il profondo e diffuso lutto, col duplice fine di ricordare e di conferire senso al sacrificio. L'intero ordine sociale era stato alterato dalle smisurate perdite, stravolta la successione logica delle generazioni, ma nella commemorazione ognuno poteva adottare lo sconosciuto come padre o come figlio: «*come famiglie emotive [...] davanti alla sepoltura di un congiunto, le molteplici "comunità in lutto" condivisero il dolore e spesso formularono una memoria orgogliosa del caduto*».[xvii]

Il valore simbolico dei monumenti ai caduti non si soffermava infatti tanto sul singolo soldato, quanto sulla forza della collettività, trasformando i caduti nei garanti della fede e del dovere, guardiani della patria e di un'ideale di giustizia. L'iconografia eroica tradizionale, incarnata dal nobile guerriero lanciato con il proprio destriero, non poteva certo riassumere la memoria collettiva; l'anonimo fante, al contrario, rispondeva al ricordo di qualunque figlio, padre, fratello.[xviii]

Proseguendo una tendenza già emersa alla fine del XIX secolo, i monumenti, usciti dai cimiteri, andarono a occupare il cuore degli spazi pubblici trasformandoli in luoghi deputati alla celebrazione di un rituale collettivo di appropriazione della memoria eroica e imponendosi alle coscienze.[xix] Le piazze si riempirono di soldati, di gente del popolo, umili

---

[xvi] G. Mosse, *Le guerre mondiali*, cit., p. 3.
[xvii] M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., p. 319.
[xviii] In merito si veda M. Isnenghi, *Le guerre degli* italiani, cit., pp. 342-8.
[xix] Così in Alberto Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 137-8.

ragazzi esaltati attraverso forme stilistiche tutt'altro che scabre ed essenziali, ricche del tradizionale apparato decorativo di aquile, leoni e di altri simboli allegorici di forza e vittoria.

L'edificazione del monumento ai caduti nella piazza fortificava l'antica intimità tra vivi e morti: questi cenotafi, posti non a ospitare corpi ma a materializzare una memoria disincarnata, rispondevano all'esigenza di modellare il passato per ancorarvi l'identità collettiva e rivendicare il possesso di un territorio, costituendo il centro, fisico e simbolico, di una fede condivisa:[xx] «*Essi rappresentano il primo grande uso pubblico della storia che l'Italia avesse conosciuto. Quei monumenti furono, dal punto di vista quantitativo e qualitativo, la prima storia scritta in pubblico*».[xxi]

«*I governi appaiono da subito attenti al tema della commemorazione dei caduti, al fine di incanalare i connessi flussi emozionali nell'alveo di una celebrazione dal marcato carattere patriottico*»,[xxii] attraverso una propaganda che faceva della Prima Guerra Mondiale la Quarta Guerra d'Indipendenza. Soprattutto nei primi anni del dopoguerra il principio ispiratore del culto dei caduti si era fondato sulla «riconoscenza» per la morte donata alla patria; si trattava di consegnare alle famiglie un'idea della guerra che allontanasse ogni sospetto di inutilità delle perdite in nome della rievocazione della gloria piuttosto che dell'atrocità del conflitto, del suo senso e della sua finalità piuttosto che della sua tragedia.[xxiii] Nell'indefesso lavorio condotto dai governi per convertire il dolore del popolo in orgoglio nazionale, colpisce constatare una certa omogeneizzazione dello spazio pubblico consacrato al ricordo della guerra, con vincitori e vinti che condividevano «*la medesima frenesia commemorativa, ricorrendo a forme che non si differenziano in nulla, né per lo stile né per le proporzioni né per i simboli o le allegorie*».[xxiv]

[xx] Si vedano: Marc Augè, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (*Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992), trad. di Dominique Rolland e Carlo Milani, Eleuthera, Milano 1993, p. 63; Stefania Bonelli, «Gli spazi della memoria. La scelta dei luoghi», in V. Vidotto, B. Tobia e C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos Edizioni, Roma 1998, pp. 29-37, pp. 30-1.

[xxi] N. Labanca, *Studiare i monumenti*, cit., p. 31.

[xxii] P. Genovesi, *Monumenti ai caduti della Grande Guerra a Parma e provincia: una ricognizione*, cit., p. 23.

[xxiii] Relativamente al «Mito della Guerra» si veda G. Mosse, *Le guerre mondiali*, cit., pp. 6-10.

[xxiv] S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto*, cit., p. 174; si legga anche Ken Iglis, «War Memorials: Ten Questions for Historians», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 167, luglio 1992, pp. 5-21.

Come è stato appurato dagli studi, in Italia il culto dei caduti diede per la prima volta una dimensione veramente nazionale all'attività rituale e simbolica della «Religione della Patria» e proprio in questa costruzione del mito della «Guerra per la Nazione» giocarono un ruolo determinante il cristianesimo e il nazionalismo, che collaborarono affinché la paura della morte fosse superata dalla volontà di servire l'Italia, in una missione benedetta da Dio.[xxv]

Tuttavia, per non finire con l'identificare nel monumento ai Caduti solamente l'immagine di un'Italia *«caratterizzata di provincialismo, che per scacciare le frustrazioni di attese inappagate, si mostrò propensa a ripiegare su un mistificante autocelebrazionismo nazionalistico»*,[xxvi] appare necessario ricostruire il contesto di nascita dei monumenti, abbandonando l'ottica unicamente statale per calarsi nelle specificità, scendendo dal capoluogo provinciale alle cittadine, sino alle piccole località.

Nelle iniziative di erezione dei monumenti infatti *«confluivano istanze diverse: non solo quelle delle classi dirigenti intenzionate a rinsaldare il senso dell'identità nazionale, ma anche quelle della comunità, dei villaggi, dei rioni cittadini desiderosi di stringersi attorno ai propri caduti. Una parte non piccola vi ebbe pure l'aspirazione propria dei ceti medi a conquistare un ruolo più incisivo nella vita pubblica».*[xxvii]

Le diverse forze sociali si organizzavano in comitati «pro-monumento» con l'obiettivo di ottenere dalla giunta comunale una delibera per procedere all'erezione e per raccogliere i fondi necessari alla realizzazione del progetto. A mobilitarsi erano in genere gli ex-combattenti e i famigliari dei caduti, facenti leva sull'adesione di importanti autorità locali e nazionali per fornire credibilità al comitato e valorizzarne l'opera, mentre la cerimonia di inaugurazione veniva solitamente inserita all'interno degli appuntamenti tradizionali della comunità.[xxviii] Per quanto riguarda la realtà piacentina, un esempio è offerto dalla cittadina di Lugagnano Val d'Arda: nel 1923, il «Comitato Pro Caduti di Guerra», dopo aver inutilmente richiesto la collaborazione di trenta famiglie e dell'amministrazione comunale per raccogliere i fondi, decise di organizzare un banco di beneficenza presso l'annuale «Fiera

---

[xxv] Su questo argomento Emilio Gentile, *Il culto del littorio,* Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 35-6.

[xxvi] C. Cresti, *Architetture e statue per gli eroi*, cit., p. 7.

[xxvii] Antonio Gibelli, *La Grande Guerra degli italiani. 1915-1918*, Rizzoli, Milano 2014, p. 348.

[xxviii] Manuela Riosa, «Comitati locali e potere politico: i caratteri della committenza», in V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio,* cit., pp. 11-28, p. 21.

Fredda» della prima domenica di Ottobre. Grazie al successo dell'iniziativa e all'aiuto finanziario prestato da un ex combattente, il proprietario del Circo equestre «Ernesto Cristiani», il 27 febbraio 1926 il quotidiano *Libertà* poté dare l'annuncio dell'inizio dei lavori, conclusi con l'inaugurazione del monumento il 5 settembre 1926.[xxix]

4. Pej (comune di Zerba), Monumento ai caduti, 1920-1930 ca.

LA NATURA ARTISTICA DEL MONUMENTO E L'«INVASIONE MONUMENTALE»

Le ragioni dell'attività di catalogazione derivano inoltre, come è piuttosto ovvio, dal riconoscimento ai monumenti di un rilevante carattere storico-artistico. L'operazione di schedatura permette infatti di ottenere nuovi strumenti di conoscenza di questa specifica tipologia di patrimonio culturale nelle sue caratteristiche plastico-decorative ed epigrafiche, testimonianze di «*un valore ampio e stratificato che è in relazione al gusto e all'ideologia di un'epoca, e spesso gli artefici delle opere sono artisti di grande importanza storica e culturale, oppure sono manifatture locali delle quali è possibile ripercorrere la storia proprio grazie allo studio dei monumenti*».[xxx]

È opportuno sottolineare come si riscontri una larga presenza di monumenti di dubbia rilevanza artistica, e d'altronde è questione ormai ben nota l'ampiezza del dibattito critico immediatamente sorto sul tema della cosiddetta «ondata monumentale» a minaccia degli stati europei.[xxxi] La problematica venne posta nel 1916, ancora a conflitto in corso, da Enrico Thovez, il quale intravvedeva i prodromi delle

---

[xxix] Sull'argomento si veda Filippo Lombardi, *Il monumento ai caduti di Lugagnano Val D'Arda*, Grafiche Lama, Piacenza 2009.

[xxx] Marco Lattanzi, «Il progetto dell'istituto centrale per il catalogo e la documentazione "Grande Guerra. Censimento dei monumenti ai caduti della prima guerra Mondiale"», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 9-11, pp. 9-10.

[xxxi] Per una sintesi completa si veda Flavio Fergonzi, «Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale», in P. Fossati, (ed.), *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al duca d'Aosta*, Umberto Allemandi & C., Torino 1992, pp. 133-99.

contraddizioni del fenomeno: «*Non occorre soverchio acume per prevedere che la celebrazione artistica di questa guerra seguirà questo abbrivio: vedremo senza fallo una folla di ignudi raffigurare il valore e il sacrificio, la giovinezza e l'Amor di Patria, infinite Vittorie discinte, in atto di coronare i trionfatori, innumerevoli Patrie seminude curve a baciare i caduti*».[xxxii]

Si trattava senz'altro di un'acuta osservazione che tuttavia differiva dalle preoccupazioni generali della critica, più propensa «*già in partenza, a limitare i danni piuttosto che a ridiscutere forme e funzioni del monumento nel nuovo secolo*».[xxxiii] Differenti ragioni premevano infatti per accelerare l'erezione dei monumenti facendo esplodere «*il fenomeno della "monumentomania", senza che si rielaborassero o rinnovassero tipologie e iconografie, mentre il dibattito critico si incentrava su questioni estetiche, stilistiche e affrontava la complessa questione delle procedure d'incarico e dei concorsi nazionali*».[xxxiv]Nel dicembre del 1918 Ettore Janni suggeriva infatti che, dovendo necessariamente innalzare monumenti, «*siano pochi, siano possibilmente grandiosi, come se ne usavano al tempo di Tito e di Napoleone. Gesta titaniche non si frantumano in monumentini di provincia*»,[xxxv] con la proposta, anticipando così le iniziative fasciste del 1927-1928, che la memoria venisse onorata attraverso edifici socialmente utili.

Anche a livello istituzionale serpeggiava la convinzione che fra i monumenti già eretti e tra quelli in progetto ve ne fossero - citando Croce - «*di pessimi; e se si dovesse continuare nelle attuali condizioni non tarderemmo a vedere i luoghi santi della nostra guerra invasi da inopportune deturpazioni*»;[xxxvi] parole tradotte in azione dall'iniziativa del Sottosegretario di Stato alle Belle Arti, Giovanni Rosadi, di sottoporre al nulla osta delle competenti soprintendenze i progetti per i cenotafi nelle zone di guerra.

A opporsi all'indiscriminata avversione ai monumenti fu Ugo Ojetti, il quale, nell'aprile 1919, fece presente che «*questi monumenti sono, come si vede, inevitabili, anzi rispondono a sentimenti lodevoli e a costumi antichi quanto l'umanità [...] una cosa oggi importa: che con un*

[xxxii] Enrico Thovez, «L'arte e la guerra», in id., *Il vangelo della pittura e altre prose d'arte*, S. Lattes, Torino-Genova 1921, pp. 263-9, pp. 266-7.

[xxxiii] F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, cit., p. 136.

[xxxiv] Simona Battisti, «La fabbrica dell'arte: tipologie e modelli», in V. Vidotto, B. Tobia e C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio,* cit., pp. 39-52, p. 39.

[xxxv] Ettore Janni, «L'invasione monumentale», *Emporium,* XLVII, dicembre 1918, pp. 283-91, p. 284.

[xxxvi] Riportato in Carlo Carrà, «Benedetto Croce e la monumentomania italiana», *Valori Plastici,* II, 7-8, 1920, pp. 91-2.

pretesto o con l'altro, per modestia o per avarizia, per scetticismo o per ipocrisia, non s'abbia da umiliare la vittoria, negandole la gloria dell'arte».[xxxvii]

Il regime mussoliniano non interferì, almeno inizialmente, nei modi dell'edificazione e nello stile dei monumenti,[xxxviii] e il tanto auspicato intervento legislativo per regolare la posa in opera di nuove sculture e architetture avvenne solamente tra il 1927 e il 1928, dapprima con la legge del 24 giugno 1927 che proibì di erigere statue, lapidi o altri ricordi permanenti senza l'assenso della Regia Commissione Provinciale per i Lavori Pubblici, e l'anno successivo con l'imposizione della richiesta di permesso alle Soprintendenze.

Per quanto riguarda l'edificazione dei monumenti dunque

> *si deve parlare di almeno due stagioni differenti tra la fine della prima guerra mondiale e l'inizio della seconda. Un primo periodo, fondamentalmente centrifugo caratterizzato dall'egemonia della committenza locale e dal lavoro di una galassia di artisti di diverso livello, [...] terminò (formalmente) con la legge del giugno 1931 che stabilì ai grandi sacrari l'attribuzione «in perpetuo» delle spoglie «dei militari italiani morti in conseguenza della Grande guerra». Questo provvedimento marcò uno spartiacque: il regime, che per buona parte degli anni Venti era stato assente, o aveva giocato un ruolo da comprimario nella promozione e nella gestione dei monumenti periferici [...] avocò a sé integralmente le strategie di culto dei caduti, avviando una politica monumentale centrata sui grandiosi spazi di Redipuglia, del monte Grappa, di Oslavia, di Asiago e del Montello, e sulla progressiva distruzione dei piccoli cimiteri. La centralizzazione e la fascistizzazione del culto coincisero anche con una politica di disincentivo verso il finanziamento di altre opere locali che non fossero «utili».*[xxxix]

A parere degli studiosi, solamente tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta maturò dunque una moderna questione monumentale, pur *«nell'intricato groviglio di continuità ottocentesca e di nuove e confuse aspirazioni, di politica delle Belle Arti e di politica di immagine del regime che si era stretto intorno alla questione delle celebrazioni alla vittoria»*;[xl] eppure l'iconografia, come si vedrà attraverso gli esempi piacentini, non conobbe sostanziali modifiche, rimanendo fortemente legata a un patrimonio di simboli tradotti dall'Ottocento ri-

---

[xxxvii] Ugo Ojetti, «Monumenti alla Vittoria», *Il corriere della sera*, 3 aprile 1919.

[xxxviii] Cfr. Renato Monteleone, Pino Sarasini, «I monumenti italiani ai caduti della Grande Guerra»., in D. Leoni, C. Zadra (ed.), *La Grande Guerra. Esperienza, parola, immagine*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 631-62, pp. 632-3.

[xxxix] M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., pp. 329-30.

[xl] F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, cit., p. 184.

sorgimentale e propri dei movimenti artistici fondamentalmente estranei alle avanguardie, con il precipuo obiettivo di trasfigurare ed edulcorare la guerra:

5. Monticelli d'Ongina, Monumento ai caduti, 1919-1920

> *Idealizzata, indulgente al folkloristico, vagamente retrò e soprattutto confortante, l'iconografia del primo conflitto veramente mediatico della storia avrebbe svelato raramente la morte oscena e i cadaveri scomposti del moderno campo di battaglia. I soldati cadevano naturalmente, ma lo facevano nobilmente per l'onore e la patria, secondo i canoni di un immaginario romantico e idealizzato che attingeva agli stereotipi visuali dell'epoca premoderna.*[xli]

Scorrendo le fotografie dei monumenti realizzati nelle diverse regioni d'Italia non si può che registrare una certa ripetitività delle formule, e ugualmente le lungaggini e le ambigue vicende dei concorsi suggeriscono le frustrazioni degli artisti che quasi mai riuscirono a imporre le proprie visioni e il proprio gusto ma si dovettero adattare alle richieste banalizzanti della committenza. Tuttavia non era mancato un netto interesse da parte del mondo dell'arte e degli artisti per il conflitto: dalla raccolta fondi da destinare a organizzazioni di soccorso, prima fra tutte la Croce Rossa,[xlii] attraverso esposizioni, concorsi, lotterie, ecc., sino all'azione propagandistica evidente nei testi introduttivi ai numerosi cataloghi stampati per far conoscere le opere composte al fronte dagli artisti-soldato.[xliii] Il patriottismo fu il senti-

[xli] M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., p. 214.

[xlii] Cfr. Raffaele Calzini, «La Mostra dell'Associazione Italiana degli Acquafortisti e Incisori a Londra», *Vita d'Arte. Rivista mensile d'arte moderna*, 4-5, aprile-maggio 1916, pp. 49-51.

[xliii] Cfr. Marco Pizzo, «Pittori-soldato: materiali figurativi come documenti d'archivio», in M. Pizzo (ed.), *Pittori-soldato della Grande Guerra*, 11-16, Gangemi, Roma 2005, pp. 195-209; Patrizia Foglia, «Perché pietà non muoia. Le mostre d'arte durante il conflitto tra beneficienza e propaganda», in D. Cimorelli, A. Villari (ed.), *La grande Guerra. Società, propaganda, consenso*, Silvana Editoriale, Cinisello 2015, pp. 89-101.

mento permeante la Mostra dell'Incisione Italiana, promossa dall'associazione Acquafortisti e Incisori presso la Permanente di Milano nel gennaio 1915.[xliv]

Se è vero che le guerre hanno sempre avuto pittori e disegnatori che ne hanno ritratto gli orrori e gli eroismi, nella prima guerra mondiale «*furono i governi a ricorrere agli artisti per assegnare loro dei compiti specifici*» affinché «*servissero la patria non con le armi ma con il loro talento, per scopi di propaganda e di documentazione storica*».[xlv] Le opere degli artisti-soldato, le cartoline dal fronte, le illustrazioni dei periodici, quali *La tribuna illustrata*, *L'illustrazione italiana* e la *Domenica del Corriere*, generarono una notevole famigliarità verso i paesaggi e gli scenari bellici, gettando le basi per una continuità tra le opere che rappresentavano la guerra e quelle che rappresentavano i caduti, ispirate da identici scopi e realizzate seguendo i medesimi canoni stilistici.[xlvi] Si trattava infatti di principi iconografici e artistici sostanzialmente condivisi a livello internazionale:[xlvii] «*There are fewer differences than we might expect between the monuments raised by winners and by losers. Sad the soldier figures can be found on the memorials of victor nations and vanquished*».[xlviii]

Lapidi, ossari, sculture e architetture non possono quindi essere compresi se separati dai discorsi sulle commemorazioni pubbliche e private, dalla retorica bellica, dalla conoscenza delle specificità territoriali. Il dibattito che spesso contraddistinse il processo di realizzazione del monumento è ricostruibile tramite una quantità molto elevata di documenti d'archivio, articoli a stampa, atti deliberativi, e consente di ripercorrere e ricomporre la macrostoria nazionale attraverso le microstorie territoriali.

[xliv] Cfr. Raffaele Calzini, «Esposizioni e concorsi: la Mostra Nazionale dell'Incisione», *Emporium*, XVI, 243, marzo 1915, pp. 181-91.

[xlv] Piero Ambrosini, Fabio Fogagnolo, Enrico Meliadò, *La grande guerra. Il fronte italiano nelle cartoline e nelle stampe degli artisti*, Cierre, Sommacampagna 2012, pp. 25-7.

[xlvi] Cfr. Francesco Leone, «La battaglia e il fronte: dalle gesta al disinganno», in F. Mazzocca, F. Leone (ed.), *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 148-65, p. 148.

[xlvii] Cfr. il dossier «Les monuments aux morts de la première guerre mondiale», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 167, luglio 1992; George Mosse, «National Cemeteries and National Revival: the Cult of Fallen Soldiers in Germany», *Journal of Contemporary History*, 14, 1, 1975, pp. 1-20, p. 15; Derek Boorman, *At the Going Down of the Sun. British First World War Memorials*, W. Sessions, York 1988.

[xlviii] K. Iglis, *War Memorials: Ten Questions for Historians*, cit., p. 8.

PIACENZA E PROVINCIA

Per quanto riguarda Piacenza e la sua provincia, costituita da altri 48 comuni su di una superficie di circa 2500 km^2,’i morti furono più di 5500, su di un totale di piacentini mobilitati di circa 55000, il 17,85% della popolazione, il 90% della popolazione maschile in età compresa tra le classi 1874 e 1900, con una percentuale di morti di circa il 10%.[xlix] I monumenti dedicati a questi caduti sono attualmente stimati intorno a 130 elementi, ma il numero è destinato certamente a salire, probabilmente a raddoppiare, con indagini più approfondite, soprattutto relativamente a quanto è andato perduto.

Per la maggior parte dei casi censiti si riscontra la presenza di monumenti dalla struttura più o meno articolata, realizzati lungo il decennio successivo alla fine della guerra, con una maggiore frequenza nei primi Anni Venti, in corrispondenza di quella che è stata definita «*seconda ondata monumentale*». A guidarci nella ricostruzione della storia di queste testimonianze sono soprattutto gli articoli dei quotidiani locali: *Libertà*, dal 1883 espressione del variegato mondo liberale piacentino, e *Il Nuovo Giornale*, dal 1911 organo della Curia di Piacenza.[l]

La prima opera realizzata a questo scopo fu la grande lapide in pietra e bronzo collocata al di sotto delle arcate del Palazzo Gotico, il municipio di Piacenza, dall’amministrazione comunale: il 31 ottobre 1918 il quotidiano *Libertà* dava notizia della festa d’inaugurazione prevista per il 4 novembre.[li] Il monumento cittadino più celebre è però la mastodontica struttura eretta in memoria dei caduti del Secondo Reggimento del Genio Pontieri, un reparto dell’esercito preposto al controllo del fiume Po, fondato in città nel 1883.[lii] (immagi-

---

[xlix] Per approfondimenti: Filippo Lombardi, *Piacentini nella grande guerra*, Marvia Edizioni, Voghera 2014.

[l] Cfr. Paolo Morlacchini. *Il primo dopoguerra nella stampa piacentina*, Marvia Edizioni, Voghera 2016.

[li] Cfr. A. Riva (ed.), *Piacentini alla guerra del ’15-’18. Catalogo quaderno didattico della mostra, Piacenza Archivio di Stato 4 novembre 2011 - 20 febbraio 2012*, Archivio di Stato, Piacenza 2011, p. 118; AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 146-47.

[lii] Cfr. «Il monumento al pontiere e la tomba di Santa Barbara», *Strenna piacentina*, 1929, pp. 14-16; AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 145-46. Tutte le fotografie pubblicate sono concesse dall’Archivio fotografico della Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio di Parma e Piacenza.

ne 1) Il progetto iniziale prevedeva una semplice lapide scolpita in ricordo dei 60.000 pontieri caduti, da porsi entro il cortile principale della caserma presso Piazza Alessandro Casali. Nonostante la gara bandita nel 1923 avesse premiato i progetti degli scultori Ugo Rancati e Carlo Strinati, l'interessamento del Podestà Bernardo Barbiellini Amidei, determinante per il cambiamento di scala e di collocazione, condusse all'annullamento del concorso e alla diretta attribuzione al soldato Salazzari e al tenente Peranna dell'edificazione del nuovo grande monumento da porsi in posizione scenografica, nel piazzale prospiciente il corso del Po, quale snodo terminale del nuovo asse urbano verso Milano. All'inizio del 1928 i marmi eseguiti da una cooperativa piacentina e i bronzi fusi dalla Ditta Piazza di Milano erano già pronti per essere assemblati, così che il monumento poté inaugurarsi alla presenza del Re Vittorio Emanuele III il 28 maggio 1928.[liii]

6. Ferriere, Monumento ai caduti, 1929-1931

«*L'iconografia del monumento esprime e sottolinea l'eroismo del Genio Pontieri sia in tempo di guerra che in tempo di pace*».[liv] Sui quattro lati di una stele smussata agli spigoli da grandi fasci littori, privati degli scuri da un più recente intervento, sono posti altrettanti gruppi scultorei in bronzo: sul lato Nord, verso il fiume, è rappresentato il soccorso civile offerto dai pontieri in tempo di pace, attraverso una composizione piramidale che vede un soldato salvare dalle acque una donna quasi esanime, un secondo militare stringere a sé un fanciullo e una donna innalzare drammaticamente un bambino verso il cielo. Sul lato Sud, rivolto verso la città, sono rappresentati, con un medesimo schema, quattro pontieri che spingono con forza il caratteristico barcone in ferro, incitati dalla figura allegorica dell'Italia reggente nella destra una fiaccola e nella sinistra la Vittoria alata. Ai lati, due

[liii] Relativamente all'inaugurazione si veda Mariaclara Strinati, «La curiosa storia del Monumento al Pontiere», *Strenna piacentina*, 2009, pp. 112-32.

[liv] Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 145.

vecchi distesi e dalle lunghe barbe versano l'acqua da grandi anfore, secondo la tradizionale iconografia dei fiumi: rappresentano il Piave, a Est, e l'Isonzo, a Ovest, teatri dell'eroismo dei pontieri durante la Grande Guerra.

La volontà di commemorazione trovava spesso modo di rivolgersi a specifiche categorie di caduti: lo testimonia anche la lapide conservata presso l'Archivio di Stato, una lastra bronzea casualmente ritrovata qualche anno fa nella zona dei depositi dismessi della stazione ferroviaria, caratterizzata dall'iscrizione «I tramvieri piacentini / ai loro caduti / 1915 - 1918», accompagnata da una rappresentazione scultorea di un busto di soldato affiancato alla ruota metallica scanalata connessa alle ali, simbolo delle ferrovie e delle tranvie.[lv]

Anche le scuole desiderarono perpetrare il ricordo degli studenti tragicamente scomparsi, come gli alunni del conservatorio di musica, la cui lapide (1923) assunse la peculiare configurazione a forma di cetra.[lvi] Il 20 maggio 1920 la città celebrò con una partecipata cerimonia al Teatro Municipale e un successivo corteo animato da inni patriottici l'inaugurazione della lastra marmorea voluta dal comitato dell'Istituto tecnico «Romagnosi» per «*onorare solennemente quanti ne furono alunni e hanno poi sacrificato la vita combattendo per la grandezza dell'Italia nella recente guerra*».[lvii]

Al di là dei lunghi elenchi di nomi di soldati sconosciuti, spiccano alcuni monumenti dedicati al singolo, alla figura eroica, come il trentino Cesare Battisti, uno dei maggiori simboli dell'irredentismo delle terre italiane soggette all'impero austriaco.[lviii] La targa con la testa del martire incorniciata d'alloro, collocata sotto il Palazzo Gotico, è opera di Pier Enrico Astorri, affermato scultore piacentino attivo anche nella basilica di S. Pietro a Roma, e fu realizzata per volere di un comitato a seguito di un annuncio pubblicato su *Libertà* il 10 novembre 1918, in occasione del trafugamento della salma. I lavori dovettero procedere con grosse difficoltà se ancora in un articolo del 12 luglio 1919 vennero richiesti nuovi fondi, e solamente nel 1922 la lapide fu effettivamente completata e collocata sotto le arcate del Palazzo Gotico.[lix]

[lv] *ibid.*,p. 149.
[lvi] *ibid.*, p. 150.
[lvii] *Libertà*, 7 maggio 1920, 2; *Il Nuovo Giornale*, 21 maggio 1920, 2.
[lviii] Cfr. M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., pp. 321-2; Massimo Tiezzi, *L'eroe conteso. La costruzione del mito di Cesare Battisti negli anni 1916-1935,* Fondazione Museo Storico Trentino, Trento 2007.
[lix] Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 147.

7. Morfasso, Monumento ai caduti, 1920-1930 ca.

PER UN'ICONOGRAFIA DELLA MEMORIA

Il motivo iconografico più ricorrente nei monumenti ai caduti del Piacentino, in linea con la tendenza nazionale, è quello del fante, il militare senza gradi, il maschio combattente, talvolta a torso nudo a mostrare la poderosa muscolatura. Contraddistinti dal gesto fiero, dal portamento aitante a rimandare al vigore e al coraggio nei combattimenti, centinai di soldati si stagliavano eternamente vivi, resuscitati nel bronzo. La nudità, retaggio della rappresentazione degli eroi classici, talvolta si alternava al ricco corredo di elementi rinvianti all'immaginario condiviso della guerra - l'elmetto Adrian, parti dell'uniforme, le armi - optando così per un registro *«più realistico, con statue completamente rivestite ed equipaggiate, in cui anche lo spettatore più rozzo avrebbe potuto riconoscere l'immagine nota del combattente e ritrovare la propria esperienza al fronte».*[lx]

Il fante era il portatore di un'immagine socialmente accettabile della «bella morte» e ugualmente vincitore o vinto poteva essere rappresentato,[lxi] così come avviene spesso nei casi piacentini, dove particolarmente amato è il connubio tra il soldato trionfalmente eretto, impavido sino all'ultimo scontro, e il compagno ferito, agonizzante, caduto. Ad Agazzano il gruppo scultoreo (1924), in bronzo, *«veicola un messaggio di dolore e di forza insieme, di solidarietà fra soldati e di coraggio indomito: il soldato che regge, non senza sforzo, il compagno caduto, non si arrende alla morte».*[lxii] (immagine 2) A Cortemaggiore (1923) l'opera vive del contrasto tra la figura del soldato caduto, inerte sulla roccia, e il compagno che ostinata-

[lx] M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., p. 339.

[lxi] Cfr. M. Patten Henry, *Monumental Accusations*, cit., p. 199: «*Strongly Catholic communities had a tendency to opt for the agonizing poilu, socialist strongholds preferred the discouraged poilu, and nationalist havens chose the victorious poilu. Nevertheless, whichever ideology dominates only serves to prove that each different version of the soldier is but a minute fragment of the mythical unity of one, the heroic French poilu*».

[lxii] AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 151-2.

mente prosegue la battaglia.[lxiii] Il fante rappresentato sulla stele di Mottaziana (1920-1930), *«ferito o già asceso agli onori del cielo, offre e sacrifica sé stesso e il suo impegno - il cuore e l'elmetto»* alla croce circondata dalla corona di spine.[lxiv] Questo peculiare atteggiamento del soldato suggeriva la reale tragicità dell'offerta alla nazione per il compiersi di un disegno divino. (immagine 3)

Le figure e i simboli religiosi abbondavano sui monumenti e davano luogo, per trasposizione, a una sorta di *«teologia della guerra»*,[lxv] e d'altronde era piuttosto consequenziale che nel trattare della morte arrivasse un importante contributo dalla Chiesa e dal mondo cattolico, che da sempre avevano ricoperto un ruolo di tramite fondamentale tra società e al di là.[lxvi]

La declinazione del sacrificio bellico in termini religiosi si manifesta sia attraverso la presenza sulle pareti esterne della chiesa di lapidi e cippi dedicati ai caduti, sia attingendo al ricco repertorio iconografico religioso: croci, immagini di Cristo, angeli, rami di alloro, di palme e di ulivi, fronde, fiaccole votive... Oltre a questa commistione agiva il peso della retorica dello Stato, soprattutto in epoca fascista, attuata allo scopo di *«radicare una pedagogia dell'obbedienza e del sacrificio, nutrita di immagini edulcorate della guerra e della morte»*,[lxvii] recuperando temi famigliari al mondo funebre cristiano e a quello classico, sapientemente utilizzati *«per trascendere dall'orrore della guerra e suggerire invece il valore di realizzazione personale e nazionale»*.[lxviii] Le interferenze che durante il conflitto si vennero a creare tra magistero ecclesiastico e mitografia nazionale non fecero che rafforzare la presa del discorso nazional-patriottico, accelerando il processo di convergenza Stato-Chiesa dopo tanti decenni di aperto scontro o per lo meno di atteggiamento avverso.[lxix]

Tra le numerose parrocchie del piacentino impegnate nell'erezione di ricordi lapidei alla memoria dei defunti si segnalano Missano di Bettola (1920-1930) e Magnano di Carpaneto (1920-1930), piccole frazioni delle alte colline, dove la chiesa assolveva al ruolo di polo

[lxiii] *ibid.*, p. 172.
[lxiv] *ibid.*, p. 158.
[lxv] Su questo tema in particolare si veda G. Mosse, *Le guerre mondiali*, cit., pp. 84-8.
[lxvi] Cfr. A. Gibelli, *La grande guerra*, cit., pp. 343-4.
[lxvii] P. Genovesi, *Monumenti ai caduti della Grande Guerra a Parma e provincia: una ricognizione*, cit. p. 27.
[lxviii] G. Mosse, Le guerre mondiali, cit., p. 114.
[lxix] A. Banti, *Sublime madre nostra*, cit., p. 137.

agglomerante della comunità.[lxx] Per i casi di Cogno S. Savino di Farini (1920-1930) e di Pigazzano (1922), il monumento del primo appare contraddistinto dalla presenza di un angelo, mentre il secondo è arricchito dall'effige del Redentore, realizzata assecondando l'auspicio del parroco.[lxxi]

Ancora più forte funzione mediatrice e consolatoria, finalizzata ad addolcire il crudo dolore della scomparsa in guerra, veniva assegnata all'icona muliebre, che sulla scia delle *Pietà* medievali si presentava come *Mater Dolorosa* capace di assumere in sé il cordoglio della comunità. Secondo una precisa economia dei ruoli, i monumenti infatti concorrevano a illustrare il dovere femminile:

> *la madri/spose, custodi del focolare e dunque della memoria famigliare, avevano il compito di testimoniare del sacrificio dei figli/mariti e di educare i giovani, soldati di domani, al valore dei padri. La figura della mater dolorosa avrebbe dovuto insomma, secondo i canoni di una coerente encomiastica patriottica (e patriarcale), ispirare più fierezza che dolore: la donna incitava il maschio al dovere, e custodiva poi orgogliosamente il ricordo di chi si era immolato sul campo dell'onore.*[lxxii]

La figura femminile incappucciata che abbraccia i bambini con fare dolente caratterizza il monumento di Pej (1920-1930 ca.), estrema frazione di Zerba, sull'appennino emiliano. (immagine 4)

Con maggiore frequenza l'icona muliebre irrompe sotto forma di Vittoria alata: è il caso di Fontana Fredda (1926), di Ottone (1920-1930) e del monumento di Monticelli (1919-1920), nel quale «*prevale il carattere epico e trionfalistico della guerra, delineato con un elegante stile liberty*»: in un trionfo di marmo bianco di Carrara, un nudo maschile morente viene teneramente abbracciato alle spalle da una figura femminile dalle grandi ali, allegoria della Gloria, che lo bacia e incorona con un ramo di alloro:[lxxiii] (immagine 5)

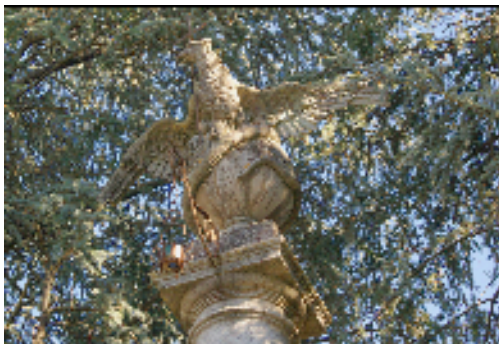
> *L'enfasi con la quale si rappresentava la Vittoria, o l'omologo angelo dalle dispiegate ali, costituiva l'espediente per accrescere l'eccitazione dell'impulso a celebrare e trasfigurare l'estre-*

[lxx] Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 154 (Missano) e 165 (Magnano).

[lxxi] *ibid.*, p. 173 (Cogno S. Savino) e p. 199 (Pigazzano).

[lxxii] M. Mondini, *La guerra italiana*, p. 342.

[lxxiii] Cfr. Aa. Vv., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 159 (Fontana Fredda), 191 (Ottone) e 186-87 (Monticelli).

mo sacrificio del soldato in anelito di nuova vita, e in speranza di rinnovata dignità della Nazione; costituiva, cioè, l'esaltante incitamento a credere nell'adempimento di un destino «dovuto» le cui dimensioni venivano dilatate in retoriche amplificazioni.[lxxiv]

8. Ciriano (comune di Carpaneto piacentino), Monumento ai caduti, 1919

La consolidata famigliarità con l'immagine della Vittoria alata si spiega con il fatto che già all'inizio del 1919 la *Domenica del Corriere* pubblicasse la fotografia de *Il trionfo della Vittoria Italiana*, un gruppo in bronzo di Turillo Sindoni destinato a essere offerto al Re, e ancora nel novembre dello stesso anno Achille Beltrame in copertina riportasse un disegno della fanciulla vittoriosa, reggente in alto due ghirlande.

Il trapasso dall'iconografia dalla Vittoria a quella della Patria vittoriosa è facilmente comprensibile e lo troviamo esemplificato a Ferriere (1929-1931), dove l'Italia, una donna turrita e ammantata, nel momento del pericolo chiama a raccolta tutti i suoi figli, facendo echeggiare il suo grido oltre il mare.[lxxv] (immagine 6)

Per le ragioni già ampiamente discusse, una delle simbologie più forti e legittimanti è certamente quella che lega i monumenti della Grande Guerra all'epopea risorgimentale. Questa convinzione guidò la scelta di inserire nella lapide di Caorso (1919) i nomi delle quattro città finalmente «*liberate dal giogo straniero*» e a incidere a Perino (1920-1930) l'iscrizione che recita «guerra italo austriaca/ 1915 - 1918».[lxxvi] Il mito del risorgimento venne plasmato duttilmente negli anni del conflitto e soprattutto in seguito quando, attraverso la monumentalizzazione e la riconfigurazione dello spazio pubblico, le città si trasformarono negli scenari di una ricostruzione identitaria locale nel quadro del nascente Stato nazionale.[lxxvii] A Castelvetro piacentino, il monumento (1926), collocato davanti al municipio, è

[lxxiv] C. Cresti, *Architetture e statue per gli eroi*, cit., p. 143.

[lxxv] Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 174.

[lxxvi] *ibid.*, pp. 163 (Caorso) e 171 (Perino).

[lxxvii] Cfr. Massimo Baioni, *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Carocci, Roma 2006, p. 27; Bruno Tobia, «Col marmo e col bronzo: monumenti e memoria pubblica del Risorgimento», in M. Isnenghi e S. Levis Sullam (ed.), *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità,*

progettato come una sorta di portale con architrave poggiante su due sostegni formati da colonne, appositamente disposte perché da ogni fronte se ne contino sempre quattro, a perenne ricordo delle quattro guerre d'indipendenza italiane.[lxxviii]

9. Fiorenzuola d'Arda, Monumento ai caduti, 1923, arch. Manfredo Manfredi

Adottando una prospettiva spiccatamente iconografica, si riscontra inoltre una diffusa uniformità a livello di simboli, con un intenso recupero del patrimonio iconico tradizionalmente associato alla memoria dei defunti e della guerra: stelle, ghirlande, querce, cannoni, fucili e altre armi, obelischi, lampade... Si può tuttavia evidenziare un peculiare elemento che ricorre con frequenza nei monumenti eretti a memoria dei Caduti della Prima Guerra Mondiale: la piramide di pietre grezze, rimando alle tante battaglie combattute sulle montagne e nei rocciosi letti dei fiumi; a consolidare nell'immaginario collettivo questa particolare rappresentazione agirono la larga produzione e circolazione di cartoline dal fronte. Tra i numerosi esempi piacentini la riscontriamo nei monumenti di Viserano (1950 ca.) e Morfasso (1920-1930), memorie dell'asperità e dell'inospitalità del paesaggio che si sommavano alle sofferenze patite dai soldati.[lxxix] (immagine 7)

Un altro tema ricorrente, mutuato dalla simbologia funeraria, è la colonna spezzata, simbolo della drammatica interruzione della vita: lo troviamo per esempio a Corano di Borgonovo (1920-1930) e a Montezago di Lugagnano (1923).[lxxx]

---

memorie dal Risorgimento ai nostri giorni. II. Le «Tre Italie»: dalla presa di Roma alla Settimana Rossa (1870-1914), UTET, Torino 2009, pp. 256-69.

[lxxviii] Cfr. Umberto Fava, «Potrebbero formare una città le opere dell'architetto Berzolla», *Strenna Piacentina,* 1985, pp. 87-96, p. 88; AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 168-9.

[lxxix] Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, pp. 200 (Viserano) e 188 (Morfasso).

[lxxx] *ibid.*, pp. 157 (Corano) e 185 (Montezago).

Sulla colonna spesso veniva fatta posare un'aquila ad ali spiegate, antico simbolo di comunicazione fra terra e cielo, come a Borgonovo Val Tidone (ante 1921); a Ciriano di Carpaneto, prima località della provincia a realizzare un'opera dedicata alla memoria dei caduti della Grande Guerra (1919), il rapace è colto nell'atto di stringere un serpente tra gli artigli, traduzione visiva della vittoria sul male.[lxxxi] (immagine 8)

Per quanto attiene le tipologie architettoniche

è da notare che le sollecitazioni «monumentali» per le onoranze ai Caduti nella guerra 1915-1918 venivano a coincidere inizialmente, in ambito artistico-culturale, con le istanze del «ritorno all'ordine», e pertanto risulta conseguente che i vari «tabernacoli» dedicati al culto dei Caduti, progettati da tradizionalisti o modernisti, assumano conformazioni classiche e specialmente ispirate alla romanitas, ossia si configurino come sistemi di «segni» confluenti in un «ordine monumentale» di aspetto declamatorio.[lxxxii]

10. Rivergaro, Monumento ai caduti, 1922-1924, arch. Paolo Costermanelli, Annibale Monti

I monumenti del piacentino appaiono variamente ispirati ad alcune delle celebri realizzazioni dei grandi nomi italiani del ventennio, come l'esedra di Leonardo Bistolfi a Casale Monferrato (1928) o i colossali archi trionfali progettati da Marcello Piacentini con dedica ai caduti a Genova (1923-1931) e alla Vittoria a Bolzano (1928).[lxxxiii] Nel 1921 l'architetto piacentino Manfredo Manfredi sottopose al Comitato per le Onoranze ai Difensori della Patria di Fiorenzuola il progetto per un monumento: attraverso la relazione di accompagnamento emergeva l'intenzione di creare, nei pressi dei nuovi edifici scolastici,

---

[lxxxi] Cfr. *ibid.*, pp. 156 (Borgonovo) e 163 (Ciriano); per Ciriano si veda inoltre: Luigi Montanari, «Carpaneto memore? Storia di un monumento controverso». *L'urtiga: quaderni di cultura piacentina*, 2, 2013, pp. 95-106.

[lxxxii] C. Cresti, *Architetture e statue per gli eroi*, cit., p. 34.

[lxxxiii] Cfr. Fernando Mazzocca, «Uomini ed eroi», in F. Mazzocca, F. Leone (ed.), *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, cit., pp. 224-5, p. 225.

una grande ara votiva dalle linee semplici ma d'impatto grandioso, sull'esempio di quelle dell'architettura romana.[lxxxiv] (immagine 9)

11. Cadeo, Monumento ai caduti, ante 1924, arch. Pietro Berzolla

Ispirato a un tempio classico è il monumento di Rivergaro, iniziato nel 1922 per volontà di un Comitato cittadino costituto su iniziativa del Commissario Regio, conte Umberto Chiappino, che raccolse i finanziamenti offerti anche dai concittadini emigrati in America, e condotto a esecuzione entro dieci mesi dall'architetto piacentino Paolo Costermanelli. La mastodontica esedra è posta all'incrocio delle due vie che delimitano il centro storico, proponendosi come una sorta di propileo d'accesso alla città.[lxxxv] (immagine 10)

Una menzione particolare merita l'architetto Pietro Berzolla, fortunato interprete del razionalismo. Il giovane Berzolla si distinse con il monumento di Cadeo, vera e propria miccia d'avvio di un dibattito locale sulla natura stilistica dei monumenti ai caduti.[lxxxvi] Come si evince dall'articolo di Laudedeo Testi pubblicato su *Strenna Piacentina* del 1924, il monumento fu oggetto di aspre critiche, perché stilisticamente lontano dai canoni classici e dalla scuola accademica. (immagine 11) Testi, al contrario, lo lodò per la semplicità e allo stesso tempo per l'originalità e la capacità di corrispondere ai tempi moderni:

> *a nuovi lauri nuove linee. Le purissime d'altri tempi nulla possono significare alle generazioni recenti che forgiarono col ferro e col pensiero le forme adatte agli inizi dell'arte nuova, della novella istoria. Ci sembra dunque idiota, o, per lo meno, misoneista, il pretendere che quanto bastò alla Grecia per celebrare le gesta di Leonida o di Temistocle, o a Roma per le glorie imperiali di Augusto, o di Tito, debba perpetuarsi nei secoli, ripetendo freddamente e dottamente*

[lxxxiv] Cfr. Franco Borsi e Maria Cristina Buscioni, *Manfredo Manfredi e il classicismo della Nuova Italia,* Electa, Milano 1983, pp. 213-4; AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 177.

[lxxxv] *ibid*., p. 197.

[lxxxvi] *ibid*., pp. 158-9.

stele classiche, archi di trionfo in miniatura, aquile, scudi come, pur troppo! vediamo usare in troppi luoghi della patria.[lxxxvii]

Di forme curiose e loquaci è anche il monumento eretto dall'architetto Mario Monguidi a S. Agata di Villanova d'Arda (1930-1940): una gigantesca daga conficcata nel terreno.[lxxxviii]

PARCHI E VIALI DELLE RIMEMBRANZE

12. Bobbio, Monumento ai caduti, 1929 ca.

La prima iniziativa del regime fascista in materia di culto dei caduti prese avvio con la Legge 559/1926 che dichiarò i Viali e i Parchi delle Rimembranze «pubblici monumenti». Principale protagonista e ispiratore della mozione fu il sottosegretario alla Pubblica Istruzione Dario Lupi, colui che, tra gli uomini di Mussolini, contribuì maggiormente alla realizzazione di quel sistema pedagogico nazionale che il regime fascista cercò di instaurare sin dai primi anni, attraverso un uso «*sistematico della scuola come strumento e veicolo di propaganda*».[lxxxix] L'idea non era del tutto nuova, già nel dicembre del 1914 Willy Lange, direttore dell'Amministrazione Regia Prussiana per i Giardini, propose di onorare i figli della nazione tedesca scomparsi realizzando dei «boschi degli eroi» (*Heldenhaine*), cavalcando il residuo di una visione idealizzante della morte mitigata dal calore della natura di tradizione già ottocentesca.[xc] L'iniziativa di Lupi, che coinvolgeva direttamente le scuole inserendosi nel solco della Festa degli Alberi (nata nel 1899), isti-

[lxxxvii] Laudadeo Testi, «Il monumento ai caduti di Cadeo», *Strenna Piacentina*, 1924, pp. 56-7, p. 56.

[lxxxviii] Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 204.

[lxxxix] Andrea Fava, «La guerra a scuola. Propaganda, memoria, rito (1915-1940)», *in* D. Leoni, C. Zadra (ed.), *La Grande Guerra. Esperienza, parola, immagine*, cit., pp. 685-713, p. 687.

[xc] Cfr. Élise Julien, *Paris, Berlin. La mémoire de la guerre 1914-1933,* Universitaires de Rennes 2010, p. 38.

tuiva un inedito legame tra i giovanissimi e i caduti: «*Era la piccola patria che doveva gestire concretamente le onoranze ai proprio morti, preoccupandosi di finanziamenti e manutenzione*».[xci]

13. Ziano piacentino, Monumento ai caduti, 1923, arch. Ottorino Romagnosi

Il 27 dicembre 1922 Lupi inviò a tutti i provveditori agli studi una circolare che prevedeva, sull'esempio della città canadese di Montréal, che per ogni caduto nella grande guerra dovesse essere piantato un albero con lo scopo precipuo di «*infondere nei fanciulli la religione della Patria e il culto di Color che per Lei caddero*». Il giorno successivo il Ministero pubblicò una seconda circolare, la n. 73, nella quale vennero illustrate le norme precise a cui attendere per l'erezione degli alberi: «*Tre regoli di legno dei tre colori della bandiera nazionale [...] descrivano un tronco di piramide triangolare [...] uno dei regoli e precisamente quello colorato in bianco, alquanto più lungo degli altri due, dovrà portare a 10 cm dall'estremità superiore una targhetta in ferro smaltato, con la dicitura: "In Memoria Del (grado, nome, cognome) Caduto Nella Grande Guerra Il (data) A (nome della battaglia)"*».[xcii]

L'iniziativa nasceva dalla consapevolezza dell'emozione che poteva suscitare nelle famiglie sconsolate per la perdita di un caro l'assegnazione di «*un luogo privato e pubblico allo stesso tempo, dove finalmente poter piangere e ricordare i propri cari, dove soddisfare quel "bisogno di requie"*», mentre il governo così «*si assicurò perenne riconoscenza e duratura gratitudine*».[xciii]

In provincia di Piacenza si costituirono sedici comitati per l'inaugurazione dei parchi/viali, come testimoniano gli esempi di S. Giuliano di Castelvetro (1927) e di Corte-

---

[xci] M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., p. 347.

[xcii] Come citato in Chiara Burgio, «I parchi delle rimembranze e altre architetture commemorative: esempi di tutela», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 13-7, p. 14.

[xciii] Flaminia Iacono, «Il Parco della Rimembranza di Roma», in V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, cit., pp. 245-56, p. 249.

maggiore (1920-1930), quest'ultimo recentemente restaurato; della maggior parte di questi monumenti però rimane oggi solamente la memoria toponomastica.[xciv]

MONUMENTI «UTILI»

A seguito della presentazione, il 15 novembre 1928, del programma di sistemazione definitiva delle sepolture militari italiane, contenente le linee guida della campagna di costruzione dei sacrari militari, le amministrazioni locali vennero invitate a procedere alla sistemazione dei cimiteri riorganizzando le sparse sepolture private in monumenti collettivi, denominati Famedi (un neologismo coniato a fine Ottocento dai lemmi latini *fama* e *aedes*, a suggerire l'idea di un Tempio della Fama).

Alle nuove disposizioni non si sottrasse il cimitero di Piacenza: nel 1930 il Comune decise di convertire l'ara crematoria in disuso in cappella monumentale dedicata ai Caduti, distruggendo le tombe già erette dalla pietà famigliare. La Società Anonima Costruzioni si aggiudicò l'appalto, firmato con contratto definitivo il 15 maggio 1936. Le già ingenti somme spese per le modifiche architettoniche e la decorazione in marmo e pietre aumentarono ulteriormente con la commissione della decorazione pittorica al Sindacato Interprovinciale di Belle Arti, che, sotto la direzione del pittore Luciano Ricchetti, elaborò un progetto di cappella «*ornata e arredata con simboli che alternano e fondono il mondo cristiano, con riferimento al sacrificio ma anche alla speranza nell'aldilà, e il mondo della celebrazione militare*».[xcv] I disegni preparatori furono sottoposti all'approvazione della Commissione di Ornato e all'Ufficio Tecnico Municipale, i quali, il 25 giugno 1934, diedero l'avvallo per l'avvio dei lavori, totalmente pagati dal Comune.

Il progetto che trasformò la chiesa del cimitero di Castel S. Giovanni in ara votiva si deve dell'architetto piacentino Giulio Ulisse Arata, che lo propose nel 1922 al Comitato locale Pro-Monumento, sorto per iniziativa dell'Arciprete don Aristide Conti. L'opera compiuta differisce in parte dai disegni dell'Arata e si costituisce come un tempietto ottagonale sormontato da una cupola e decorato, all'ingresso, da un atrio a portico; sul fron-

---

[xciv] Si custodisce l'opuscolo di inaugurazione del Viale di S. Giuliano presso l'Archivio comunale di Castelvetro; su questo tema si veda Sergio Raffaelli, «I nomi delle vie», in M. Isnenghi (ed.), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 261-88.

[xcv] Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 148-9.

tone spicca la dedicazione «*ai morti per la Patria*».[xcvi] Anche il già citato Berzolla si cimentò con la problematica del Famedio: presso l'archivio del Comune di Castelvetro piacentino si conserva un disegno con il progetto definitivo per una cappella nel locale cimitero (1932 ca.).

Differente il caso del camposanto di Borgonovo Val Tidone (1921), dove sono ancora visibili alcune lapidi fatte erigere dalle famiglie e scolpite da marmorini locali, le quali «*trasmettono un'idea di dolore reale, lontano dal sacrificio celebrato nei monumenti ufficiali e ancor più distante dall'ideale della morte in guerra come atto eroico*».[xcvii]

Sollecitati dal dibattito artistico sorto intorno alla problematica monumentale della commemorazione dei caduti, tra le iniziative attuate dal regime fascista a partire dal 1927-1928 prese infatti largamente campo la costruzione di edifici ritenuti «socialmente utili»: asili infantili, come quelli di Bettola (1925-1928) e Roveleto di Cadeo (1927);[xcviii] scuole elementari - a Nibbiano (1921) si legge la dedica «*Al Soldato Ignoto Questa Scuola Perché I Fanciulli Abbiano A Ricordare E Imitare Le Virtù Del Milite Oscuro E Glorioso*» -;[xcix] ricoveri per anziani, come quello di Castel S. Giovanni (1926), fondato riadattando l'ex-caserma dei carabinieri, già chiesa e ospedale di S. Rocco, grazie al lascito testamentario del cavalier Antonio Albesani.[c]

MEMORIA INCISA

L'iscrizione è un elemento determinante nell'economia del monumento. La nuova dimensione, più umana, dell'opera commemorativa, fece sì che si determinasse di riportare in lunghi elenchi i nomi dei caduti, ordinati in maniera democraticamente alfabetica. Tale scelta derivava e concorreva alla complessità di significati attribuibili al monumento, dal

---

[xcvi] I progetti di Arata sono conservati presso l'Archivio della Villa Braghieri di Castel San Giovanni; sull'argomento: Jo Nani, *Liberty e Decò a Castelsangiovanni*, TEP, *Piacenza* 1992, pp. 58-9, p. 62; Fabio Mangone, *Giulio Ulisse Arata: opera completa*, Electa, Napoli 1993, p. 159; AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, p. 167.

[xcvii] Cfr. A. Riva (ed.), *Ragazzi Piacentini alla guerra del '15-'18*, cit., p. 120; AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 157.

[xcviii] *ibid.*, pp. 153-4 (Bettola) e 160 (Roveleto).

[xcix] *ibid.*, p. 189.

[c] *ibid.*, p. 166.

momento che i nomi «*ricordano gli individui, restituiscono loro esistenza, [...] scolpire i nomi, leggerli, talora toccare l'iscrizione [...] è sottrarre gli uomini all'irrealtà anonima della perdita e del vuoto*».[ci] Per le madri a cui era venuto a mancare il figlio, per le vedove e gli orfani, privati di un corpo da piangere, le lettere incise a formarne il nome offrivano un riferimento a cui indirizzare il proprio cordoglio.

14. Montalbo (comune di Ziano), Monumento ai caduti, 1921

Il carattere massivo dei monumenti ai caduti si rivela anche nella tipologia delle inscrizioni, orientate, rispetto ai secoli precedenti, a una maggiore leggibilità in termini di dimensioni e comprensione, con il necessario ricorso all'italiano, dal momento che «*il destinatario privilegiato della scritta era un vasto pubblico poco colto quando non tendenzialmente semianalfabeta [...]: era a quei segmenti popolari che era rivolta l'epigrafe, altra componente di quel macrodiscorso eroico che aveva come fine la costruzione di un immaginario consensuale (benché a posteriori) sulla guerra*».[cii]

Il latino veniva relegato a espressioni facilmente decifrabili, come l'oraziano «*Dulce Et Decorum Est Pro Patria Mori*» - leggibile per esempio sulla lapide dell'asilo infantile di Gossolengo (1923 ca.) - incitamento al sacrificio per il bene della patria.[ciii] A Barchi di Ottone (1920-1930) venne preferita la traduzione di un verso di Virgilio: «*E Questi Eran Color Che Combattendo Non Fur Di Sangue Alla Lor Patria Avari*».[civ] In questi, come in numerosi altri casi, il richiamo alla classicità agiva affinché il terribile scontro assumesse caratteri epici e gli anonimi fanti si guadagnassero la fama degli eroi antichi, sacrificatisi ai medesimi ideali di patria e onore.

[ci] S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto*, cit., p. 175.
[cii] M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., p. 344.
[ciii] Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 179.
[civ] *ibid.*, p. 191.

La lingua era spesso «*modellata su matrici religiose e classiche, con espliciti richiami alla retorica risorgimentale*»,[cv] e, nella sua composita genesi, solo in parte celava le difficoltà dei comitati nella scelta delle iscrizioni: «*Il passo più scabroso è quello dell'epigrafe. Chi la vuole dedicata al rimpianto, chi alla glorificazione, chi all'agnosticismo. Non tutte le mille e mille parole incise nella pietra e nei marmi, sono da conservare. Non costituiscono sempre saggi di perfetta letteratura. Ma... pazienza*».[cvi]

Tra il 1918 e il 1921 alcune amministrazioni comunali (in special modo d'impronta socialista) promossero lapidi con iscrizioni che tralasciavano i toni da guerra trionfale per evocare il lamento per una carneficina orrenda, insistendo linguisticamente sullo *status* del soldato quale vittima, talvolta persino negando ogni forma di consolazione nella vittoria. Anche nel piacentino vi sono talune iscrizioni nelle quali sembra cogliersi maggiormente il dolore per queste «*Vittime Del Dovere / Martiri Della Patria*» (Gragnano, 1920-1930), gloriosi figli (Diolo, 1923; Montezago, 1920-1930) caduti nella disperata ricerca della pace e nel protrarsi infinito della guerra, come suggerisce la citazione di Carducci «*Dal Sangue La Pace / Solleva Candida L'ali. Quando?*» di Ponte dell'Olio (1920-1925) e l'esortazione sul monumento di Cadeo «*Con La Guerra Tutto È Perduto / Amate, Costruite, Difendete La Pace. Lasciate Un'eredità Di Pace Ai Vostri Figli*».[cvii]

Lo scarso numero di monumenti a impronta spiccatamente «pacifista», in parte spazzati via dallo squadrismo fascista durante il ventennio,[cviii] si spiega con le medesime ragioni valide per la realtà francese: «*a condizionare le risposte in tema di monumenti furono dunque l'ampiezza del lutto e l'insondabile portata della perdita piuttosto che la volontà di militare contro il riprodursi di un tale orrore*».[cix]

[cv] Francesco Bartolini, «Gloria e rimpianto. L'evoluzione delle epigrafi», in V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, cit., pp. 53-63, p. 53.

[cvi] Otello Cavara, «I monumenti ai caduti in guerra. Opere mediocri, insigne propaganda», *L'Illustrazione Italiana*, 31 dicembre 1922, p. 791.

[cvii] Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 180 (Gragnano), 184 (Diolo), 185 (Montezago), 195 (Ponte dell'Olio) e 158-9 (Cadeo).

[cviii] Cfr. Gianni Isola, «Immagini di guerra del combattentismo socialista», in D. Leoni, C. Zadra (ed.), *La Grande Guerra. Esperienza, parola, immagine*, cit., pp. 519-43.

[cix] S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto*, cit., p. 175.

A rimandare alla patria in costruzione agivano le opere degli italiani illustri: è il caso della *Bicocca di San Giacomo* di Carducci, i cui versi sono incisi sul libro retto dalla personificazione della Storia di Alseno (1925) e sul voluminoso tomo bronzeo di San Giorgio Piacentino (1924).[cx] Sono invece i celeberrimi versi tratti da *Dei Sepolcri* di Foscolo a troneggiare sul monumento di Boscone Cusani di Calendasco (1920).[cxi]

15. Vicobarone (comune di Ziano), Monumento ai caduti, 1922

Casi interessanti sono quelli in cui il monumento reca la traccia della committenza - a Ferriere, un'iscrizione sul retro informava di come il monumento fosse stato donato alla comunità dal commendatore Paolo Guglieri nel 1929 -[cxii] o della presenza dell'autorità al momento dell'inaugurazione - a Saliceto di Cadeo l'imponente apparato scultoreo fu varato dal Duce: «*Benito Mussolini/ Capo Del Governo/ Duce Del Fascismo/ Inaugurò Il 18 VI 1923*».[cxiii]

Dalle lapidi si coglie la pluralità di significati attribuiti alla Grande Guerra, quale «guerra europea», «guerra d'indipendenza», «guerra d'Italia», nutriti della convinzione patriottica del raggiungimento della definitiva indipendenza, come denuncia il ricorso al Proclama del Generale Armando Diaz in tutta una serie di luoghi pubblici, dai municipi alle scuole, attuato per dettare una precisa lettura dei fatti, permettendo di riconoscersi vincitori, rendendo chiaro il senso degli avvenimenti. Il bollettino «Firmato Diaz» appare, tra i numerosi esempi, nella base dell'obelisco di Carpaneto, realizzato con un contributo pecuniario del re Vittorio Emanuele III tra il giugno 1920 e il gennaio 1921.[cxiv]

Le iscrizioni, come le memorie scultoree, sono state nel corso del tempo interessate da manipolazioni, trasformazioni, perdite, aggiunte, restauri: la Seconda Guerra Mondiale è

[cx] Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 152 (Alseno) e 198 (S. Giorgio).

[cxi] *ibid*., pp. 161-2.

[cxii] *ibid*., p. 174: «Perenni Questo Monumento/ In Un [---] Ricordo/ Dei Valorosi Caduti/ La Benemerenza Del Donatore/ Munificentissimo / Comm. Paolo Guglieri/ MCMXXIX (ANNO VII)».

[cxiii] *ibid*., p. 160.

[cxiv] *ibid*., p. 164-5.

infatti la principale responsabile del sacrificio di parte dei monumenti per la sua politica di requisizione dei metalli allo scopo di finanziare lo sforzo bellico, generando la perdita non solo delle cancellate di cinta ma addirittura di alcune statue bronzee, come nel caso di Vernasca, Castelvetro e Lugagnano.[cxv]

16. Albareto (comune di Ziano), Monumento ai caduti, *1922*

Anche al termine del secondo conflitto, nel tentativo di riappropriarsi di un patrimonio monumentale troppo spesso associato al fascismo, le vestigia dei caduti della grande guerra vennero manipolate, convertite al ricordo dei morti per la Liberazione, aggiungendo ai nomi dei predecessori quelli di quanti erano più recentemente scomparsi e assemblando il monumento per rispondere alle nuove esigenze, come si nota confrontando le fotografie storiche con gli odierni monumenti di Bobbio (1929 ca.), Caminata (1920-1930), Farini (1920-1930).[cxvi] (immagine 12) Una «riappropriazione partigiana» che comportava una modifica nei temi delle iscrizioni e nelle dedicazioni dei monumenti, imponendo di frequente la sostituzione del termine «Per la Patria» con «Per la Libertà», «Eroicamente» con «Tragicamente», e richiamandosi ad un lessico di fratellanza, pace, libertà e giustizia, alla ricerca di una riconsacrazione nella continuità dell'Italia, nel segno di una nuova e diversa prospettiva animata da un ideale irenico universale.

UN CASO ESEMPLARE

Prima di concludere pare di un certo interesse, quasi a riassumere la complessità delle vicende proposte, il caso dei monumenti del Comune di Ziano Piacentino, per il quale la documentazione conservata presso l'archivio comunale permette di ricostruire le vicende

---

[cxv] Per Vernasca si veda Giancarlo Passera, *Testimonianze vernaschine dal ventennio alla liberazione,* Tipografia Maserati, Piacenza 2010, p. 32. Per gli altri valga la bibliografia precedentemente citata.

[cxvi] Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 155 (Bobbio), 162 (Caminata) e 173 (Farini).

che portarono alla realizzazione delle testimonianze poste a onorare la memoria dei concittadini caduti nella Grande Guerra nelle sei frazioni e nel capoluogo.[cxvii]

Il complesso *iter* che condusse all'esecuzione dei diversi manufatti prese avvio nel giugno del 1920, quando il sindaco di Ziano avanzò la proposta di erigere un grande monumento ai caduti. Immediatamente l'idea venne contrastata dal consigliere Sforza Fogliani, il quale suggerì di optare per una meno dispendiosa lapide; il consiglio comunale fu tuttavia persuaso dall'iniziativa del sindaco e si procedette col lanciare una sottoscrizione presso i cittadini al fine di raccogliere le somme necessarie. Durante il consiglio del 3 settembre 1920 vennero presentati due progetti, l'uno, dell'architetto Ottorino Romagnosi, e l'altro, dello scultore Romolo Cappabianca. Entrambi gli artisti proposero un monumento dalle forme lineari da collocarsi nella piazzetta antistante il municipio, ma il bozzetto di Romagnosi per un'architettura di altezza 8,8 metri risultò vincente sul disegno di Cappabianca di una scultura di 4,8. Il consiglio approvò dunque all'unanimità il primo progetto, che però, per ragioni economiche, non vide mai la luce: in data 18 agosto 1921 l'amministrazione sollecitò l'architetto Romagnosi a procedere con la realizzazione di una più modesta lapide murale.

Nonostante, nel novembre del 1921, si fosse costituito un comitato esecutivo, la mancanza di fondi obbligò a contenere ulteriormente la spesa, motivo per cui, con una lettera del 14 febbraio 1922, il sindaco richiese un'ulteriore riduzione delle dimensioni per adattarle al numero non elevato di caduti. L'inaugurazione inizialmente prevista per il 24 maggio 1922 sfumò e i lavori si protrassero per tutto il 1923 sino alla solenne cerimonia del 18 novembre. Il monumento, in seguito ampliato per includere anche la memoria dei caduti del secondo conflitto mondiale, era dunque originariamente costituito solamente da quella che oggi è la parte sinistra ed era posizionato sulla facciata del municipio; nel Secondo Dopoguerra si decise di spostare la lastra a pochi metri di distanza per creare un complesso di dimensioni maggiori. (immagine 13)

Sfumata la possibilità di avere un'unica grande opera commemorativa, le diverse frazioni procedettero indipendentemente alla realizzazione dei propri monumenti.

[cxvii] Devo ringraziare il sig. Enrico Franchini, ex-sindaco di Ziano Piacentino, per la disponibilità e la cura nella trascrizione delle delibere comunali riferite agli anni Venti. Per tutti questi esempi si vedano le schede in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 205-9.

Il monumento di Montalbo, collocato nel piazzale antistante il cimitero, venne inaugurato alle ore 16.00 del 24 luglio 1921 alla presenza del sindaco e del signor Pietro Formaggini, rappresentante del comitato pro-onoranze ai caduti. Il fronte del cippo reca la dedica e la data della prima realizzazione, seguite dal ricordo del ripristino attuato negli anni Settanta da parte del Gruppo Alpini di Pianello; sui fianchi sono ricordati i nomi dei caduti della Grande Guerra mentre sul retro è stato aggiunto l'elenco di quanti sono scomparsi nel secondo conflitto mondiale. A conclusione di questa semplice ma elegante struttura, una colonna spezzata arricchita da una ghirlanda d'alloro. (immagine 14)

16. Albareto (comune di Ziano), Monumento ai caduti, 1922

Nello stesso anno anche gli abitanti di Vicomarino si adoperarono per ricordare il capitano Alessandro Casali, medaglia d'oro al valore militare, e i suoi compagni, attraverso una lapide marmorea posta nella chiesa dei SS. Quirico e Giulitta: la lastra rettangolare è arricchita agli angoli da elementi in bronzo e da una decorazione dorata che delinea una croce tra quattro rami di palma o di ulivo, simboli di martirio e di pace. L'inaugurazione avvenne in occasione della festa patronale, accompagnata dal risuonare delle nuove campane di bronzo, ugualmente dedicate al ricordo dei caduti.

Una lettera del sindaco di Ziano al comandante della Divisione militare di Piacenza del 12 maggio 1922 informava dell'inaugurazione del monumento ai caduti di Vicobarone, prevista in data 21 maggio nello spiazzo antistante le scuole, così come voluto e finanziato dalla cittadinanza tramite un comitato. Il cippo è tuttora collocato nel piazzale del vecchio edificio scolastico: il basamento in muratura di forma quadrangolare regge un primo corpo rivestito da lastre lapidee su cui si innesta la struttura ricoperta in marmo, articolata in due fasce da una semplice modanatura; all'apice, una colonna spezzata è sormontata da un gruppo marmoreo costituito da una ricca ghirlanda e da una colomba che reca nel becco un ramo d'ulivo. (immagine 15)

La medesima lettera informava anche della prevista inaugurazione del monumento ai caduti di Albareto in data 26 novembre 1922, per la quale si richiedeva una rappresentanza

militare, prevedendo inoltre la partecipazione dei migliori scolari del comune: ogni fanciullo avrebbe recato con sé un fiore o un sempreverde da offrire ai caduti. Il monumento, realizzato per volontà degli abitanti e collocato a pochi metri dalla chiesa, è costituito da un piccolo obelisco, svettante al di sopra di una grossa pietra squadrata che funge da supporto. (immagine 16)

Il monumento in muratura e pietre oggi visibile a lato della strada che attraversa la località Fornello è frutto della ricomposizione attuata alla fine degli anni Novanta di una serie di elementi appartenenti alla scultura eretta negli anni Venti, smembrata a seguito della cessione a privati del piccolo appezzamento di terreno a fianco della chiesa, dove originariamente era stata allestita. Già arricchitasi di una lastra dedicata ai caduti della Seconda Guerra Mondiale, della struttura originaria rimane solamente la lapide scolpita che ora è posta al centro dell'insieme: il marmo è stato lavorato a bassorilievo per creare l'effige di una figura femminile abbigliata all'antica, raffigurata a braccia spalancate mentre stringe nella mano destra una corona d'alloro, simbolo di trionfo, e nella sinistra una di foglie di quercia, riconoscimento di forza e resistenza civica. (immagine 17)

E infine la cappella-ossario di Seminò. Nella seduta del consiglio comunale svoltasi l'8 giugno 1923 il sindaco propose di ristrutturare il piccolo oratorio dedicato a San Rocco in frazione Seminò per alloggiare le salme dei caduti giunte a seguito della Legge del'11 agosto 1921 e del Regolamento approvato con Regio Decreto il 19 gennaio 1922. L'11 gennaio 1924 il consiglio deliberò il finanziamento dei restauri. Il 20 maggio 1925 si stabilì per il giorno 24 maggio il trasporto delle salme dall'oratorio alla camera mortuaria annessa alla chiesa per poter procedere alla trasformazione della struttura in ossario; tuttavia, l'inizio dei lavori venne rimandato almeno sino all'ottobre 1926, quando venne concessa dal vescovo l'autorizzazione a procedere e dalla Prefettura di Piacenza l'approvazione dei lavori. Il piccolo oratorio divenne proprietà comunale e nel 1927 il consiglio affidò agli ingegneri Grassi e Astorri il progetto di restauro, finanziato da un comitato e dalla cittadinanza.

Entro la fine degli anni Venti tutte le frazioni ebbero così il proprio monumento per perpetuare il ricordo dei cari caduti.

CONCLUSIONI

Dal confronto con le pubblicazioni fatte seguire a identiche campagne di catalogazione si evince quanto la realtà piacentina si allinei a quelle che sono le tendenze generali di realizzazione dei monumenti nel paese.

Tale uniformità vale anche per quanto attiene alle considerazioni di carattere storico-artistico, evidenziando il largo ricorso a maestranze del territorio, anonimi scalpellini e mediocri artigiani, a ditte locali come la EVA - attiva tra XIX e XX secolo per una grande varietà di produzioni lapidee -, sino alla chiamata di glorie cittadine, come gli scultori Giacomo Zilocchi (Piacenza 1862 - Firenze 1943), Ugo Rancati (Piacenza 1895 - Rivergaro 1976) - la cui formazione presso il locale Istituto d'Arte venne completata a Brera -, e Annibale Monti (Codogno 1875 - Piacenza 1941), appartenente a una famiglia di valenti artigiani, che studiò all'Accademia di Belle Arti milanese e seppe inserire nelle sue opere un rimando alla classicità, «*focalizzando l'attenzione dello spettatore sulla celebrazione del sacrificio eroico dei combattenti, sublimando il dramma della perdita*».[cxviii] Tra gli architetti, il già citato Pietro Berzolla (Pontenure 1898 - Piacenza 1984), Ottorino Romagnosi (Piacenza 1881 - 1940) le cui opere sono caratterizzate da linee classicheggianti sobrie e armoniose, e Manfredo Manfredi (Piacenza 1859 - Roma 1927) la cui attività al Vittoriano e il ruolo di deputato nel Parlamento italiano conferirono prestigio alla modesta realtà piacentina.

Come sottolineato da Cresti, adottando una visione storica e il più possibile distaccata dagli aspetti ideologici fomentatori dell'istanza di monumentalismo, si può guardare alle architetture e alle sculture relative alla celebrazione dei caduti valutandone l'impatto sulla società di allora e di oggi: questo «*museo all'aperto [...] nel quale è esposta un'irripetibile antologia di espressioni architettoniche e statuarie capaci di soddisfare le inclinazioni del "costume" nazionale, e nazionalistico*» è oggi in larga parte misconosciuto, ma può essere, attraverso corrette campagne di valorizzazione, riportato alla sua funzione originaria e «*restituire emotivamente il ricordo di un enorme sacrificio di vite umane*».[cxix]

[cxviii] Valentina Catalucci, «I monumenti ai caduti della Prima Guerra Mondiale nel territorio di Piacenza», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 41-5, p. 43.

[cxix] C. Cresti, *Architetture e statue per gli eroi*, cit., p. 155.

BIBLIOGRAFIA

Ambrosini Piero, Fogagnolo Fabio, Meliadò Enrico, *La grande guerra. Il fronte italiano nelle cartoline e nelle stampe degli artisti,* Cierre, Sommacampagna 2012.

Audoin-Rouzeau Stéphane, Becker Annette, *La violenza, la crociata, il lutto: la Grande Guerra e la storia del Novecento* (*14-18, retrouver la Guerre*, 2000), traduzione di Silvia Vacca, Einaudi, Torino 2002.

Augè Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (*Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992), traduzione di Dominique Rolland e Carlo Milani, Eleuthera, Milano 1993.

Baioni Massimo, *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Carocci, Roma 2006.

Banti Alberto, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo,* Laterza, Roma-Bari 2011.

Bartolini Francesco, «Gloria e rimpianto. L'evoluzione delle epigrafi», in V. Vidotto, B. Tobia e C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos Edizioni Srl, Roma 1998, pp. 53-63.

Battisti Simona, «La fabbrica dell'arte: tipologie e modelli», in V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos Edizioni Srl, Roma 1998, pp. 39-52.

Bonelli Stefania, «Gli spazi della memoria. La scelta dei luoghi», in V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos Edizioni Srl, Roma 1998, pp. 29-37.

Boorman Derek, *At the Going Down of the Sun. British First World War Memorials,* W. Sessions, York 1988.

Borsi Franco, Buscioni Maria Cristina, *Manfredo Manfredi e il classicismo della Nuova Italia,* Electa, Milano 1983.

Burgio Chiara, «I parchi delle rimembranze e altre architetture commemorative: esempi di tutela», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza,* Grafiche Step, Parma 2013, pp. 13-7.

Calzini Raffaele, «Esposizioni e concorsi: la Mostra Nazionale dell'Incisione», *Emporium,* XVI, 243, marzo 1915, pp. 181-91.

Canal Claudio, «La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra», *Rivista di storia contemporanea,* 4, 1982, pp. 659-69.

Carrà Carlo, «Benedetto Croce e la monumentomania italiana», *Valori Plastici II,* 7-8, 1920.

Cavara Otello, «I monumenti ai caduti in guerra. Opere mediocri, insigne propaganda», *L'Illustrazione italiana*, 31 dicembre 1922.

Cresti Carlo, «Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei monumenti ai caduti», *Architettura e Arte*, 1, 4, 2006.

Fava Andrea, «La guerra a scuola. Propaganda, memoria, rito (1915-1940)», in D. Leoni, C. Zadra (ed.), *La grande guerra. Esperienza, parola, immagine,* Il Mulino, Bologna 1986, pp. 685-713.

Fava Umberto, «Potrebbero formare una città le opere dell'architetto Berzolla», *Strenna piacentina*, 1985, pp. 87-96.

Fergonzi Flavio, «Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale», in P. Fossati (ed.), *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al duca d'Aosta*, Umberto Allemandi & C., Torino 1992, pp. 133-99.

Foglia Patrizia, «Perché pietà non muoia. Le mostre d'arte durante il conflitto tra beneficienza e propaganda, in D. Cimorelli, A. Villari (ed.), *La grande Guerra. Società, propaganda, consenso*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 89-101.

Freud Sigmund, «Considerazioni attuali sulla guerra e la morte» (*Zeitgemässes über Krieg und Told*, 1915), in *Perché la guerra?*, traduzioni di Cesare L. Musatti, Silvano Daniele, Sandro Candreva e Ermanno Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 15-51.

Fussell Paul, *The Great War and the Modern Memory,* Oxford University Press 1975.

Genovesi Piergiovanni, «Monumenti ai caduti della grande guerra a Parma e provincia: una ricognizione», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza,* Grafiche Step, Parma 2013, pp. 23-32.

Gentile Emilio, *Il culto del littorio,* Laterza, Roma-Bari 1993.

Gibelli Antonio, *La grande guerra degli italiani. 1915-1918,* Rizzoli, Milano 2014.

Hobsbawm Eric J.,Ranger Terence O., *The Invention of Tradition,* Cambridge University Press 1983.

Iacono Flaminia, «Il Parco della Rimembranza di Roma», in *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos Edizioni Srl, Roma 1998, 245-56.

Iglis Ken, «War Memorials: Ten Questions for Historians», *Guerres mondiales et conflits contemporains,* 167, luglio 1992, pp. 5-21.

«Il monumento al pontiere e la tomba di Santa Barbara», *Strenna piacentina*: 1929, 14-16.

Il Nuovo Giornale: 21 maggio 1920, 2.

Isnenghi Mario, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945,* Mondadori, Milano 1989.

Isola Gianni, «Immagini di guerra del combattentismo socialista», in D. Leoni, C. Zadra (ed.), *La grande guerra. Esperienza, parola, immagine,* Il Mulino, Bologna 1986, pp. 519-43.

Janni Ettore, «L'invasione monumentale», *Emporium,* XLVII, dicembre 1918, pp. 283-91.

Julien Élise, *Paris, Berlin. La mémoire de la guerre 1914-1933,* Presses Universitaires de Rennes 2010.

Labanca Nicola, «Studiare i monumenti e i segni di memoria della Grande Guerra, oggi», in M. Mangiavacchi e L. Vigni (ed.) *Lontano dal fronte. Monumenti e ricordi della Grande Guerra nel Senese*, Nuova Immagine, Siena 2007, 19-36.

Lattanzi Marco, «Il progetto dell'istituto centrale per il catalogo e la documentazione «Grande Guerra. Censimento dei monumenti ai caduti della prima guerra Mondiale»», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza,* Grafiche Step, Parma 2013, pp. 9-11.

Leone Francesco, «La battaglia e il fronte: dalle gesta al disinganno», in F. Mazzocca e F. Leone (ed.), *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 148-65.

Libertà, 7 maggio 1920, 2.

Lombardi Filippo, *Il monumento ai caduti di Lugagnano Val D'Arda,* Grafiche Lama, Piacenza 2009.

-----, *Piacentini nella grande guerra*, Marvia Edizioni, Voghera 2014.

Mangone Fabio, *Giulio Ulisse Arata: opera completa,* Electa, Napoli 1993.

Mazzocca Fernando, «Uomini ed eroi», in F. Mazzocca e F. Leone (ed.), *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 224-5.

Mondini Marco, *La guerra italiana: partire, raccontare, tornare. 1914-18,* Il Mulino, Bologna 2014.

Montanari Luigi, «Carpaneto memore? Storia di un monumento controverso», *L'Urtiga: quaderni di cultura piacentina,* 2, 2013, pp. 95-106.

Monteleone Renato, Sarasini Pino, «I monumenti italiani ai caduti della grande guerra», in D. Leoni, C. Zadra (ed.), *La grande guerra. Esperienza, parola, immagine,* Il Mulino, Bologna 1986, pp. 631-62.

Morlacchini Paolo, *Il primo dopoguerra nella stampa piacentina*, Marvia Edizioni, Voghera 2016.

Mosse George, «National Cemeteries and National Revival: the Cult of Fallen Soldiers in Germany», *Journal of Contemporary History,* 14, 1, 1975, pp. 1-20.

-----, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti* (*Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, 1990), traduzione di Giovanni Ferrara, Laterza, Roma-Bari 1990.

Nani Jo, *Liberty e Decò a Castelsangiovanni*, TEP, Piacenza 1992.

Negri Antonello, «Alla ricerca di un paesaggio artistico italiano, 1918-1928», *Quaderni Piacentini,* 6, 1982, pp. 211-8.

Ojetti Ugo, «Monumenti alla Vittoria», *Il Corriere della Sera*, 3 aprile 1919.

Passera Giancarlo, *Testimonianze vernaschine dal ventennio alla liberazione,* Tipografia Maserati, Piacenza 2010.

Patten Henry Marilène, *Monumental Accusations: the* Monuments aux morts *as Expressions of Popular Resentment,* Peter Lang Publishing, New York 1996.

Piccininni Rosa, «La tutela del patrimonio storico della Grande Guerra e la legge 78/2001. Brevi riflessioni», *Dire in Puglia*, 5, 2014, pp. 149-52.

Pizzo Marco, «Pittori-soldato: materiali figurativi come documenti d'archivio», in M. Pizzo (ed.), *Pittori-soldato della Grande Guerra*, 11-16, Gangemi, Roma 2005, pp. 195-209.

Prost Antoine, *Les anciens combattants 1914-1939:* Gallimard-Juillard, Paris 1977.

Raffaelli Sergio, «I nomi delle vie», in M. Isnenghi (ed.), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 261-88.

Riosa Manuela, «Comitati locali e potere politico: i caratteri della committenza», in V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos Edizioni Srl, Roma 1998, pp. 11-28.

Riva A. (ed.), *Ragazzi Piacentini alla guerra del '15-'18. Catalogo quaderno didattico della mostra, Piacenza Archivio di Stato 4 novembre 2011 - 20 febbraio 2012*, Archivio di Stato, Piacenza 2011.

Strinati Mariaclara, «La curiosa storia del Monumento al Pontiere», *Strenna Piacentina*, 2009, pp. 112-32.

Testi Laudadeo, «Il monumento ai caduti di Cadeo», *Strenna Piacentina*, 1924, pp. 56-7.

Thovez Enrico, «L'arte e la guerra», in id., *Il vangelo della pittura e altre prose d'arte*, S. Lattes, Torino-Genova 1921, pp. 263-9.

Tiezzi Massimo, *L'eroe conteso. La costruzione del mito di Cesare Battisti negli anni 1916-1935,* Fondazione Museo Storico Trentino, Trento 2007.

Tobia Bruno, «Col marmo e col bronzo: monumenti e memoria pubblica del Risorgimento», in M. Isnenghi e S. Levis Sullam (ed.), *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni. II. Le «Tre Italie»: dalla presa di Roma alla Settimana Rossa (1870-1914)*, UTET, Torino 2009, pp. 256-69.

Winter Jay, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History,* Cambridge University Press 1995.

-----, *Remembering War. The Great War between Memory and History in the 20th century,* Yale University Press, New Haven-London 2006.

The Politics of World War I Commemoration and Biljana Srbljanovi ’s *Mali mi je ovaj grob*

Gorica Majstorovi

World War I Commemoration, 1914-2014

The year 2014 witnessed a vast array of commemorations of World War I across nations, political spheres, and cultural spaces. I engage in a critical reading of one such instance, Biljana Srbljanovi!’s *Mali mi je ovaj grob* (*This grave is too small for me*),[i] a 2014 play written about the most famous member of the Mlada Bosna (Young Bosnia) political organization, Gavrilo Princip. Through the lens of postcolonial studies and memorialization practices and politics, I examine the play contextually, primarily in light of the photojour-

[i] All translations, unless otherwise noted, are mine.

nalism that my father, Boo Majstorovi!, produced about the surviving members of Mlada Bosna 40 years ago. *Mali mi je ovaj grob* is a play in two parts written by Biljana Srbljanovi!, the acclaimed contemporary Serbian playwright who lives between Belgrade and Paris, writes in Serbian, teaches at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, and actively contributes to liberal democratic causes in the region. My father's essays were published in 13 instalments in 1976, in *Politika Ekspres*, a popular Belgrade newspaper, in what was then the capital of Yugoslavia (Majstorovi!, 1976: 19 -23). Both the play and the essays, although written in different time periods, focus on the infamous *casus belli*, i.e. the June 28, 1914 assassination in Sarajevo that «triggered» World War I.

My reading addresses performativity and intermediality by looking at the complex interplay between the play's text and echoes of its multi-national and (multi-media) performance, vis-à-vis the much-disputed historical background of Mlada Bosna. My reading primarily engages intercultural aspects (i.e. the contact and relationships between cultures, rather than one single national culture). While there have been examinations of Srbljanovi!'s writing in both press and academic circles, here I analyze her play from an unexplored angle, for which I mainly rely on the photo-essays documenting the reunion of Mlada Bosna that my father facilitated in 1966. (By that time, all surviving members were prominent Yugoslav intellectuals, lawyers, judges, doctors, professors, etc.).

Srbljanovi!'s play was staged in several political and performative contexts: it was commissioned by the Schauspielhaus in Vienna where it premiered on October 16, 2013 under the title *Princip (Dieses Grab ist mir zu klein)*. The Vienna production of Srbljanovi!'s play, directed by the Polish director Mihail Zadara, received considerable attention. On the Schauspielhaus website archive about this production, there is an explicit reference to a historical event that shook and tragically marked modern Serbia, namely the 2003 assassination of the Serbian opposition leader Zoran Djindji!. This is no insignificant detail, as Srbljanovi! draws deliberate (and uncomfortable) parallels between Serbia's (and the Balkans') past and present situation. There is a Djindji! quotation at the beginning of Act IX of her play and a haunting fragment of the Djindji! autopsy report opening Act XIII. And

not without symbolic significance is the physical address of the play's Belgrade publisher: Samizdat B92, Bulevar Dr Zorana Djindji!a 64. [ii]

Srbljanovi!'s play was then staged at the Bitef Teatar in Belgrade in March 2014, where it continuously played throughout 2014, the year of WWI commemorations. The play was directed by the Sarajevo-based Dino Mustafi! as an intercultural co -production in its own right between the Hartefakt Fond, Bitef Teatar (Beograd), Kamerni Teatar 55 (Sarajevo), Kazalite Ulysses (Brijuni), and Testament Films. Subsequently, Srbljanovi!'s play was performed throughout the post-Yugoslav cultural space: in Zagreb, Croatia, and Nova Gorica, Slovenia, among other places. In Sarajevo, it was performed at the Kamerni Teatar 55 on June 27 and 28, 2014, exactly one hundred years after the events it dramatizes. One quite distinct, albeit more solemn, act of commemoration was an official ceremony held in Sarajevo on that same day: the Vienna Philharmonic Orchestra was invited to perform at the great atrium of Sarajevo's rebuilt City Hall. Interestingly, «*the concert program named the concert's concluding piece not as the fourth movement of Beethoven's Ninth Symphony but as the anthem of the 28-nation European Union*» (Burns, 2014).

I am interested less in the immediate effects of the politics of commemoration, and more in the play's (inter)textuality as well as the intercultural conditions of its production. As a literary scholar who writes from abroad, exiled from the Balkans since 1991, I focus on the neo-Brechtian techniques followed by Srbljanovi! and designed to distance the aud i-ence from emotional involvement in the play. As a way of having spectators understand the complexity of a historical development, especially those surrounding an event of global fame such as the Sarajevo assassination, I apply the Brechtian notions of *Umfunktionierung* (refunctioning), estrangement and distancing, as I analyze the techniques used to propel actions of its main characters, Gavrilo Princip, Nedeljko &abrinovi!, and General Apis.[iii]

[ii] Dr. Zoran Djindji was a Serbian politician and a leader of the Democratic Party who received a doctorate from the University of Konstanz, Germany, in 1979; after the overthrow of Slobodan Milo evic, Djindji was the Prime Minister of Serbia from 2001 until his assassination in 2003.

[iii] In and around 1914, Princip and abrinovi! were members of the Mlada Bosna (Young Bo s-nia) progressive political organization. General Apis was the Chief Officer of the Serbian Military Intelligence and a leader of the Crna Ruka (Black Hand) underground right-wing political organization.

I propose to position the art, history, photography, photomontage, and performance involved in this multi-media production not as a substance (representing «national culture», «spirit», «East/West») but as a *function*. Srbljanovi!'s play focuses on a comp lex ideological web of functions and relations in the life and trials of Gavrilo Princip: it dramatizes the talks about the preparation, the execution, and, most importantly, the consequences of the assassination of the Austrian Archduke Franz Ferdinand in Sarajevo at the outbreak of a bloody geopolitical confrontation that would be called The Great War.

In order to fully comprehend the socio-political ramifications of Srbljanovi!'s play, it is important not only to understand the historical facts and myths surrounding the Sarajevo assassination, but also to relate it, I would argue, to Bourdieu's concept of a *cultural field*. Cultural products, and politically engaged producers such as Srbljanovi!, are located within a space of positions and position-takings that constitute a *field*, a set of relations. It is within this contemporary context that I explore recent literary and filmic texts written about the event. Not counting multiple TV programs, documentary series, interviews with historians of all political orientations, news coverage of Princip memorials or protests, and related Princip-themed productions, such circa 2014 contested cultural *field* includes most notably a film in Bosnia called *Atentat* (*Assassination*) by Semir Halilovi! and two films in Serbia: *Branio Sam Mladu Bosnu* (*The Man Who Defended Mlada Bosna*) a feature film by Srdjan Koljevi!, and a short film titled *Sjene. Poslednji dani Gavrila Principa* (*Shadows. Gavrilo Princip's Last Days*) by Milo Ljubom irovi!, the latter of which focuses on the last days of Gavrilo Princip and the conversations he held with Martin Pappenheim, the prison psychiatrist.

In the *field* of literature, a novel about WWI by Aleksandar Gatalica and short stories by Muharem Bazdulj, Zoran %iri!, Vladimir Pitalo, and other contemporary writers were published in Belgrade.[iv] I examine their overlapping - but also oftentimes contrasting - visions about Gavrilo Princip as I address performativity and intermediality by looking at the complex interplay not only between the underlying political interpretations at stake (is Princip a hero or a villain?), but also between the play's text and its multi-national and (multi-media) performance and reception. Srbljanovi!'s play focuses on the life of Princip

[iv] Also See Goldsworthy Vesna (ed), «Great War: A Hundred Years On», *Special Issue: Writing the Balkans*. *Wasafiri. International Contemporary Writing* 29, 2, 2014. Journal section about WWI includes essays by Muharem Bazdulj and Aleksandar Gatalica.

and his peers (Part I) and the politics of confinement (Part II), while Koljevi!'s film *Branio sam Mladu Bosnu* (*The Man Who Defended Gavrilo Princip*) dramatizes the assassination and the trial; it does so in the light of multilayered cultural encounters between Max Feldbauer, the young Austrian lawyer who was appointed to represent Gavrilo Princip, and other imprisoned members of Mlada Bosna.

Figure 1: Mlada Bosna reunion, 1966. Photo courtesy B. Majstorovi!, third on the left.

THE CULTURAL MEMORY OF MLADA BOSNA, 1966-1976

Like its earlier Italian counterpart, Young Italy, Mlada Bosna (Young Bosnia) was a political organization that carried the idea of emancipation at its core. While Giuseppe Mazzini and Young Italy sought the unification of Italy in the 19th century, Mlada Bosna fought the colonial power embodied in the Austro-Hungarian Empire in the early 20th century.[v] My father interviewed most of the surviving Mlada Bosna members and took photographs of their reunion; he engaged in photojournalism to transmit a news story for the Yugoslav reading public about the Mlada Bosna 1966 reunion. Although the organization's leaders had died in the Austro-Hungarian prisons in the course of WWI (including Princip, &abrinovi!, and others),the surviving Mlada Bosna members were reunited, under my father's initiative, in the Bosnian towns of Tuzla, Biha!, and Prijedor. (See Figure 1).

[v] On this issue, the Museo del Risorgimento-Casa Mazzini in Genova, Italy, held from June 2014 to March 2016 a major WWI exhibit: *La Grande Guerra nelle raccolte dell'Istituto Mazziniano*.

Culturally, my father's re-investigation of Mlada Bosna in 1966-1976 Yugoslavia provided a re-casting of historical events that were shaped by an anti-colonial struggle, and by the friendship and political support of Gavrilo Princip that also included a number of young women. My father followed a similar layout to Srbljanovi!'s play: he focused on the events leading to the assassination, on the actual act, and on its aftermath. However, while Srbljanovi! in the second part of the play focuses on Princip's imprisonment at Terezin between 1914-1918 (Terezin was later used as a horrific site for a Nazi concentration camp in WWII), my father wrote an investigative photojournalism piece about the 1915 trials of the Tuzla Gimnazija (Tuzla Lycée) student members and supporters of Mlada Bosna that were charged as *veleizdajnici* (traitors) by the Austrian colonial regime. He decided to focus on these friends and classmates of Gavrilo Princip's around the same time of Vladimir Dedijer's historical study about Sarajevo in 1914 (written at Harvard in 1966 and published in English as *The Road to Sarajevo*). He met with these former members individually and conducted several interviews over time in Tuzla, Biha!, and Beograd. In his newspaper a r-ticles, published in 13 instalments in 1976, my father stresses the anti-colonial and pro-Yugoslav orientation of Mlada Bosna.[vi]

The emancipatory pro-Yugoslav orientation, and what we would call today a postcolonial perspective, to which I shall turn later, serves as the play's framework. It is announced in the prologue/epitaph of Srbljanovi!'s text: right after the cast roll, the next page has the inscription that the author claims was found engraved by spoon on a prison plate: «*I grobovi naši Bečom će se borit/ Po dvorovima šetat i plašit gospodu/ A grobovi naši Evropi će zborit/ Jugosloven mora dobit slobodu*» (*And our graves, too, will fight in Vienna/ In courts they will walk and scare gentlemen/ And our graves to Europe will tell/ Yugoslav must gain freedom*) (Srbljanovi!, 2014: 7). The same inscription serves as the closing remark of the play. D e-spite some flaws that critics have noticed in the play's text, it is important to note that a

[vi] Stijn Vervaet points out that Mlada Bosna members (including pro-Yugoslav-oriented Croats among them) thought that Serbia, especially after its success in the Balkan Wars, was like Piedmont, a liberated land around which all Southern Slavs should unite Vervaet Stijn, «Revolucionari ili teroriste, heroji ili rtve? Mlada Bosna i Gavrilo Princip u pozorinom komadu *Mali mi je ovaj grob* Biljane Srbljanović» (Revolutionaries or Terrorists, Heroes or Victims? Mlada Bosna and Gavrilo Princip in the Play *Mali mi je ovaj grob by* Biljana Srbljanović), in C. Ruthner and V. Preljević (eds), *Sarajevski dugi pucnji 1914. Događaj - narativ - pamćenje.* (*Sarajevo Long Shots 1914. Event-Narrative-Memory*), Vrijeme, Zenica 2015, pp. 467-81, p. 472.

pro-Yugoslav ideology (defined as supra-national and non- or anti-nationalistic,) will guide Srbljanovi!'s view of Mlada Bosna from the outset.

One year after the June 28 Assassination, the Austro-Hungarian officials captured 44 students and professors of Gimnazija in Tuzla. They were first briefly imprisoned right there and then were transferred to Banja Luka, and finally to Biha!. At the trial held on September 13, 1915, at the Court in Biha!, they were all given prison se ntences (that many would end up serving at the infamous jail in Zenica). Other trials were held in Travnik, Sarajevo, and other Bosnian towns. In his 6th instalment, Boo Majstorovi! writes about the high-minded literary ideals that most members of Mlada Bosna had. They were profound and cosmopolitan thinkers as well as avid readers of world literature (Zola, Dostoyevski, Bakunin, among other writers).[vii] At a third secret gathering of students at Gimnazija in Tuzla, for example, the *in memoriam* dedication went to the Serbian writer Jovan Skerli!, wh o was one of the proponents of the Yugoslav Youth Unity and an avid advocate of a common Serbo-Croatian language. This secret pro-Yugoslav meeting was followed by a memorial service for the Croatian writer Anton Gustav Mato. In Part II of Srbljanovi!'s pl ay, we see Princip's deep suffering under torture, but what he finds the most difficult to stand is not being allowed to read.

EPIC THEATER CIRCA 2014, *MALI MI JE OVAJ GROB*

Srbljanovic's play has a rather uncomplicated plot that naturally benefits the most from stage performance and exceptional acting. It has a longer first and a much shorter second part. The first part of the play includes the youth's friendly gatherings, dating from Princip's and &abrinovi!'s arrival in Sarajevo in May 1914 to the assassination at the end of June 1914. In those brief two months the young friends get together to protest and discuss things but also to have fun and enjoy each other's company. The second part consists of the scenes in the prison a few years after the assassination.

The protagonists of *Mali mi je ovaj grob*are Danilo Princip, his friends, and his comrades Nedeljko &abrinovi!, Danilo Ili!, and Danilo's younger sister, Ljubica, all young and, e xcept for Danilo, underage. Dragutin Dimitrijevi! Apis is 40 years old. The first scene

---

[vii] About Mlada Bosna and world literature, see Palavestra Predrag, *Knjievnost Mlade Bosne* , (Dissertation under Mea Selimovi) (*The Literature of Mlada Bosna*), Svjetlost, Sarajevo 1965.

shows Nedeljko and Gavrilo enter the room in Sarajevo that Ljubica is supposed to rent them on behalf of her mother. We learn that Gavrilo is composed while Nedeljko is impetuous: 15-year-old Ljubica wants to know what they were doing prior to the demonstration, and suspicious Nedeljko puts a knife to her throat. In his *What is Epic Theatre?* Walter Benjamin addresses the importance of ruptures/interruptions in Brecht's conception of the epic theatre. The main purpose of an interruption is not empathy, but estrangement. Astonishment indeed is what Srbljanovic seeks of the readers of her play; this becomes intensified with every word pronounced by the infamous leader of the Serbian secret police, Apis, who appears in Act II. It may not be far-fetched to claim (and others have done it) that the protagonist in Srbljanovic's play is actually Dragutin Dimitrijevi! «Apis», the leader of the Crna Ruka (Black Hand) Serbian nationalistic political organization. The words in the play's title, «*This grave is too small for me*», are said to be his words.

ГЛАВНИ ОГРАНАК »МЛАДЕ БОСНЕ«

Figure 2: «Glavni Ogranak "Mlade Bosne"» (Mlada Bosna Main Branch), refers to the high levels of membership at Gimnazija in Tuzla, Tuzla Lycée (Majstorovi!, Politika Ekspres, February 21, 1976: 19).

Apis is introduced in Act II of Part I, in a rather static scene. In contrast, the dynamism and interruptions characterize the appearance of Princip and his young friends.

Apis is described as a «*podli ker*» (sinister dog) (Srbljanovi!, 2014:33) lurking from the shadows. He is introduced in his professional element, in a scene that resembles police interrogation and investigative questioning: he tries to «convert» Danilo Ili!, Ljubica's older brother, to his cause. At the time of the Sarajevo assassination, Dragutin Dimitrijevi! Apis was the Chief Officer of the Serbian Military Intelligence and a leader of the Crna Ruka (Black Hand) underground right-wing political organization that used Mlada Bosna for its own political goals. Srbljanovi! interprets those goals as a force that repeats itself in n ew social and political circumstances throughout Serbian history. In fact, Princip is primarily seen by Srbljanovi! as a victim. Like Danilo Ili!, he is also Apis' victim, the vi ctim of Ser-

bian nationalism that appropriated (and re-semanticized) his act. It is these thorny political undertones of Srbljanovi!'s anti -nationalistic criticism that point to Zoran Djindji!'s assassination in 2003. By elucidating this historical parallel Srbljanovic uses Brecht in the most direct way: her play not only seems to require from the audience an emotional distance to critically reflect on what was being presented on stage, but also, and more poignantly, it resonates as a call to political action in our own time.

Figure 3: Amila Terzimehi! (Sarajevo, Bosnia) and Milan Mari! (Belgrade, Serbia) in the roles of Ljub i-ca Ili! and Gavrilo Princip. Photo courtesy of Balk a-ninsight.com <www.balkaninsight.com/en/article/theatre-play-on-sarajevo-assasination-premiers-in-belgrade>

It is interesting to note that Stijn Vervaet and other critics have noticed that the Sarajevo audience «didn't get» the political assassination parallels between Sarajevo 1914 and Beograd 2003 that Srbljanovi! insists on.[viii] Reporting from Vienna for the Belgrade magazine *Vreme*, Katarina Rohringer Veovi! observed that the local audience «didn't get» the second part of the play, set in the Austro-Hungarian prison. They «didn't get» it not because of some great love for monarchy to be found in modern-day Vienna, but because of a stark contrast between the jovial, «history-light» tone that characterizes Part I and the torture and tragedy in Part II. In her critique of the play, Rohringer Veovi! points out a certain «light» version of history that trivializes Princip and the high-minded ideals of the proponents of pro-Yugoslav emancipation. She adds, not without irony, that Austro-Hungarian imperial nostalgia is actually more easily identifiable in some of its former colonies.[ix] While such paradoxes and instant neo-colonial amnesia go beyond the scope of this essay, what indeed remains worth remembering (so that it does not get repeated) is the enduring impact of the war and the

---

[viii] See Stijn Vervaet, op.cit., pp. 479-80.

[ix] Although Rohringer Ve ovi does not offer examples of Austro-Hungarian imperial nostalgia, one such instance may be found in the Viennese Ball held several times a year in Opatija, Croatia.

horrific violence that marked it, from the very first shots in Sarajevo to the Treaty of Versailles, from which Yugoslavia as a country finally emerged.

Figure 4: Svetozar Cvetkovi! in the role of Dragutin D i-mitrijevi! Apis. Photo courtesy of Balkaninsight.com. <www.balkaninsight.com/en/article/theatre-play-on-sarajevo-assasination-premiers-in-belgrade>.

The play's pedagogical impulse, by offering a lesson to the contemporary youth (after all, Srbljanovi! has been a professor of Dramatic arts since 1996), gains prominence especially in the first part, as the play portrays young students and draws parallels between youth and ideology (or a lack of thereof), then and now. Stijn Vervaet notes that the play loosens its potential subversive undertone by portraying Princip and his friends as *klinci* (carefree youth) without explaining the nuances of their pro-Yugoslav, and thus anti-colonial and emancipatory, political stance. Historically, liberation from the Austro-Hungarian Empire was the goal that Mlada Bosna vigorously sought. It was the political priority. The majority of its members and supporters were cosmopolitan, decidedly anti-clerical and driven by the progressive ideas and causes such as much needed agrarian reform, liberating the country from the Austro-Hungarian yoke and aiming towards unification of all Southern Slavs, something future Yugoslavia will indeed become. (Forces of nationalism will take it in the opposite direction).

However, one scene stands apart from the Brechtian «comic» distancing that the author seems to overuse in the first part of the play: it takes the circumstances seriously and portrays youth as mature leaders, gathered at a secret political meeting. By displaying an empty stage with voices heard from the background and directed at the audience, the play recurs to a Brechtian technique in which a direct audience-address is used to disrupt stage illusion and generate the distancing effect. Indeed, by relaying on polyphony at this point, the play reflects the complex socio-historical reality of the times, with differing political options under discussion. This political prism includes on the one end of the spectrum

some that, following the emancipatory liberation from Austro-Hungarian colonial rule, were for a creation of an independent republic, and some that, on the other end, supported the creation of a future kingdom. Most importantly, what those voices let us understand is that not all Mlada Bosna supporters were ready to take part in violent political action.

ACKNOWLEDGEMENTS

I wish to thank Mario Faraone and *Studi Interculturali* for lending us the opportunity to engage the World War I Centenary through the lens of interculturality. I also wish to thank Stijn Vervaet for sending me from Oslo his articles about Petar Kočić, and Biljana Srbljanovi!, that provided invaluable insight into the Balkan intellectual history. Finally, I wish to thank my father, Boo Majstorovi!, for a llowing access to his photographs and newspaper articles, and most of all, for taking my brother and me on all those childhood journeys filled with curiosity and historically engaged learning.

Philadelphia, January 2016

WORKS CITED

Burns John F., «Remembering World War I in the Conflict's Flash Point. The Vienna Philharmonic Recalls World War I in Sarajevo», *The New York Times*, June 29, 2014, *<www.nytimes.com/2014/06/30/arts/music/the-vienna-philharmonic-recalls-world-war-i-in-sarajevo.html>*.

Dedijer Vladimir, *The Road to Sarajevo*, Simon and Schuster, New York 1966.

Goldsworthy Vesna (ed), «Great War: A Hundred Years On», *Special Issue: Writing the Balkans. Wasafiri. International Contemporary Writing* 29, 2, 2014. Journal section about WWI includes essays by Muharem Bazdulj and Aleksandar Gatalica.

Majstorovi Bo o, «Za Principove Principe. Veleizdajnički Proces Tuzlanskim acima 1915 Godine» («For Princip's Principles. The Tuzla Gimnazija Students' Trial in 1915»), *Politika Ekspres*, February 21 to March 4, 1976. Beograd, Yugoslavia.

Palavestra Predrag, *Knjievnost Mlade Bosne* , (Dissertation under Mea Selimovi) (*The Literature of Mlada Bosna*), Svjetlost, Sarajevo 1965.

Rohringer Ve ovi Katarina, «Trivijalizacija istorije» («The Trivialization of History»), *Vreme*, December 12, 2013, <*www.vreme.com/cms/view.php?id=1157770*»

Srbljanovi Biljana, *Mali mi je ovaj grob* (*This Grave is Too Small For Me*), Samizdat B92, Beograd 2014, 2^{nd} edition.

Vervaet Stijn, «Revolucionari ili teroriste, heroji ili rtve? Mlada Bosna i Gavrilo Princip u pozorinom komadu *Mali mi je ovaj grob* Biljane Srbljanović» («Revolutionaries or Terrorists, Heroes or Victims? Mlada Bosna and Gavrilo Princip in the Play *Mali mi je ovaj grob by* Biljana Srbljanović»), in C. Ruthner and V. Preljević (eds), *Sarajevski dugi pucnji 1914. Događaj - narativ - pamćenje*. (*Sarajevo Long Shots 1914. Event-Narrative-Memory*), Vrijeme, Zenica 2015, pp. 467-81.

uri Vule (ed), *Gavrilov Princip: četrnaest Priča o Sarajevskom Atentatu* (*Gavrilo's Principle: Fourteen Stories about the Sarajevo Assassination*), Laguna, Beograd 2014, 3^{rd} edition.

«Al è un suicidi, siôr comandant!»

I fucilati di Cercivento in «Chê âte guere... la guere da int», testo teatrale di Celestino Vezzi e Bruno Craighero

Mario Faraone

Non sembra poi altissima la Creta di Collinetta, o Monte Cellon (Zellonkofel), con due cime che spaziano dai 2228 metri (Orientale) ai 2238 (Occidentale). Certo non altissima se si confronta con il non distante Monte Coglians (Hohe Warte), che con i suoi 2780 metri è il più alto rilievo delle Alpi Carniche. Un migliaio di metri scarsi di dislivello dal Passo di Monte Croce Carnico (1360) - il Plöckenpass austriaco e Pas dal Mont Crôs friulano, ora come al tempo della Grande Guerra spartiacque confinario tra la valle del Bût in Italia e la Gailtal in Austria - dal quale valico di confine dista meno di una decina di chilometri di sentiero che, con buon allenamento, si possono percorrere in poco più di tre ore. Ma, durante la Grande Guerra, ai soldati italiani deve essere sembrata altissima e, per molti, irraggiungibile, perché costretti a scalarla di corsa, in salita, sotto il fuoco incessante di mi-

tragliatrici e artiglieria austroungariche, che a lungo hanno tenuto ben saldo l'avamposto della cima Orientale, impedendo movimenti e avanzate dell'esercito italiano.

Ed è stato anche palcoscenico teatrale del primo atto di una grande tragedia, il Cellon. Il secondo atto della quale ha avuto luogo nel paesino di Cercivento. Ma procediamo con ordine. Il testo teatrale che segue questa breve introduzione - una *piéce* originale scritta da Celestino Vezzi con la collaborazione di Bruno Craighero, entrambi carnici DOC dell'alto Bût - racconta dal punto di vista dei protagonisti e della gente del luogo uno degli episodi più angoscianti e ingiusti avvenuti sul fronte carnico durante la Grande Guerra, la cosiddetta «decimazione di Cercivento», meglio nota in lingua locale come *«i fusilâz di Çurçuvint»* (i fucilati di Cercivento). Ovviamente, non si tratta del primo testo teatrale dedicato a questa tragica e sfortunata vicenda. Tra i più recenti va sicuramente annoverato «Cercivento», tratto dal testo di Carlo Tolazzi *Prima che sia giorno* e prodotto nel 2003 dal Teatro Club di Udine, con Riccardo Maranzana e Massimo Somaglino. Come nel caso di «Cercivento», anche «Chê âte guere... la guere da int» rievoca la decimazione di Cercivento come uno dei tanti episodi di sopruso e violenza che hanno costellato la prima guerra mondiale e che non trovano spazio tra le pagine della storia ufficiale, ma vengono ricordati dalla tradizione orale. Però, l'originale testo di Vezzi, che beneficia artisticamente della competenza professionale e interculturale di Craighero, ha il pregio di avvalersi di una narrazione corale, a più voci e basata su più fonti, attingendo sia alla storia ufficiale che alla diaristica e alle testimonianze di persone del luogo, raggiungendo in più punti una forte intensità emotiva e drammaturgica, anche grazie ai numerosi brani in friulano carnico.

Una storia oscura, una storia miserabile, una storia sbagliata. Che, partendo da ingiuste direttive militari che non tennero in minima considerazione la competenza dei soldati e la loro protratta sofferenza in prima linea, giunse a produrre ancora più dolore con una sentenza militare improntata alla cieca violenza e priva di alcuna utilità pratica. Un intero plotone composto da ottanta Alpini dell'8° Reggimento, appartenenti alla 109a Compagnia del Battaglione «Monte Arvenis» allora operante sul Monte Cellon, venne accusato d'insubordinazione e ribellione. Se è pur vero che la maggior parte di loro venne assolta, nella sentenza del 1 luglio 1916, ventinove soldati furono condannati dal tribunale militare a 145 anni di carcere complessivi, e quattro persino condannati a morte. Dopo un processo per direttissima, di natura sommaria e di dubbia correttezza formale, i quattro vennero fucilati dietro al cimitero del paesino di Cercivento, tra le disperate e inutili proteste dei fa-

miliari, della popolazione locale e del parroco, che invano cercò di offrirsi in cambio delle loro vite. Se si consultano gli archivi militari, la sentenza della Corte Marziale parla di «*rivolta in presenza del nemico*», perché i soldati si erano rifiutati di combattere. Ma cos'era successo, effettivamente?

Per comprendere perlomeno per sommi capi i fatti che portarono a questo finale di tragedia assurdo e doloroso, bisogna innanzitutto tenere conto che il fronte carnico rappresenta una situazione del tutto particolare nell'ambito della Grande Guerra. Nei decenni precedenti allo scoppio del conflitto, gran parte della popolazione maschile contadina dell'Alto Bût aveva a lungo lavorato e convissuto in armonia con i «vicini» dell'altra parte della frontiera, gli austriaci della Carinzia, e quindi i rapporti di amicizia e di buon vicinato erano di lunga data e piuttosto solidi. Allo scoppio del conflitto, le due popolazioni si trovano a militare negli opposti eserciti e i carnici, pur vedendo la stranezza della cosa, sono comunque fedeli alla patria italiana e combattono con dedizione e valore. Ma sono sempre considerati con sospetto dal corpo di stato maggiore che non perde occasione per sorvegliarli e di loro non si fida mai del tutto. Quindi nell'ottica della rigida disciplina militare, non si tollera alcun tipo di fraternizzazione e, inoltre, non si intende far passare alcun tipo di possibile o anche solo ventilata insubordinazione. L'occasione per mostrare il pugno di ferro, purtroppo, si presenta nel giugno del 1916. Teatro del primo atto dell'episodio è il Monte Cellon, chiamato sulle carte topografiche anche Creta di Collinetta. E protagonista (nel bene e nel male) di entrambi gli atti della tragedia è la 109a Compagnia Alpina, che inizia il conflitto come Compagnia di Milizia Mobile del Battaglione Tolmezzo, schierata nel sottosettore Alto Bût. Inquadrata in tale battaglione, il 22 giugno 1915 conquista il Cellon, ma pochi giorni dopo deve ritirarsi dalla Cima Est (2228 m.) e dalle creste sottostanti, in seguito all'audace colpo di mano di un manipolo austro-ungarico guidato dal Sottotenente della Gendarmeria di Mauthen Simon Steinberger, che si avvale di Franz Erlacher, Bart Pichler, Grossman e altri due soldati, uomini eccezionali, montanari esperti come lui. Il manipolo di audaci si arrampica nottetempo lungo il canalone nord-est del Cellon - oggi giustamente percorso dalla via ferrata Steinbergerweg - scavalca i 400 metri verticali dell'orrido, si apposta tra le rocce della cima in attesa dell'alba successiva e, ai primi chiarori, conquista la Cima Orientale, mancando di prendere anche l'Occidentale solo grazie alla pronta reazione del piccolo presidio italiano che, pur colto di sorpresa, tuttavia reagi-

sce, arretra ma continua a resistere, attestandosi sulla Cima Ovest (2239 m.) e sull'affilata crestina che dalla vetta discende verso meridione. Così, nonostante successive scaramucce e tentativi di attacco dall'una e dall'altra parte, finisce il primo atto: i capisaldi vengono mantenuti e la situazione si stabilizza in una dei classici stalli che contraddistinguono la Grande Guerra.

Per il secondo atto, bisogna aspettare il 5 aprile 1916 quando, nell'ambito dell'ampliamento di effettivi, la 109a compagnia viene trasferita e inquadrata insieme alle 152a e 153a nel neonato Battaglione Alpini Monte Arvenis (interamente formato da reparti di Milizia Mobile),e dall'8 al 24 giugno 1916, torna nuovamente nella zona del Monte Cellon, e sale a presidiare la linea del Pal Grande e del Passo del Cavallo agli ordini del capitano Armando Ciofi da Napoli. La sera del 23 giugno, il secondo plotone della 109a al comando del tenente Pietro Pasinetti da Venezia riceve l'ordine di espugnare il giorno seguente ad ogni costo la Cima Orientale del Cellon, uscendo dalle trincee della Cima Occidentale del Cellon e muovendosi «da soli» all'attacco della cima orientale, attraversando il baratro fra le cime. Quel «da soli» in buona sostanza significa senza l'ausilio del fuoco di artiglieria che, battendo le linee nemiche, avrebbe preparato la sortita.

I soldati sono brava gente di montagna, esperti della zona, dei canaloni e del territorio scoperto. Si consultano tra loro e con i graduati, si rendono conto dell'assurdità dell'impresa: l'ordine di attaccare le postazioni austriache in pieno giorno, li costringerebbe a uscire allo scoperto per un lento e difficile tragitto sotto il tiro delle mitragliatrici, trasformandoli in facili bersagli per il nemico. Si rifiutano di andare incontro a una morte certa e inutile, e chiedono che almeno gli altri plotoni della compagnia effettuino contemporaneamente un attacco simulato dalle loro posizioni per distrarre il presidio austro-ungarico, e poter così sfruttare l'effetto sorpresa. Il caporal maggiore Silvio Gaetano Ortis da Paluzza (Udine) - appena 25 anni, ma soldato deciso e coraggioso visto che nella Guerra di Libia (1911-1912) si è guadagnato ben due medaglie al valore - si fa portavoce dei suoi ragazzi e dichiara apertamente che si sarebbe trattato di un suicidio. Ortis lo ripete anche al capitano Ciofi che accorre in linea, e gli spiega che basta attendere la notte, e gli attaccanti sarebbero protetti dalle nebbie che in quelle sere salgono ad abbracciare la montagna. Mario Flora, pronipote di Ortis, afferma che gli alpini «*proposero di modificare il progettato piano d'attacco*

alla Cima orientale del Cellon per avere più possibilità di guadagnare la stessa. Suggerirono un'altra via, a sinistra del Valico di Montecroce Carnico per sorprendere gli austriaci».[i]

Ma fra l'ufficiale napoletano e gli alpini friulani e carnici c'è un'incomprensione pressoché totale: per l'ufficiale la sensata richiesta degli alpini è solamente un rifiuto di obbedienza, una rivolta. Ciofi ritorna a valle e, mentre gli alpini aspettano i rinforzi, arriva invece il cambio. E, una volta a valle, ottanta di loro vengono arrestati, e deferiti al Tribunale Militare Straordinario di Guerra. L'accusa è gravissima: insubordinazione davanti al nemico. Il capitano Ciofi è determinato nel muoverla e irremovibile nel sostenerla davanti al tribunale presieduto dal Maggiore Generale Porta. Come si è detto, non c'è intesa tra il comandante napoletano e i soldati friulani e carnici, perdipiù sempre guardati con sospetto per possibili simpatie confinarie verso il nemico. Ciofi è rigido e tutto d'un pezzo, e il suo mito è Cadorna, il «grande macellaio» come spesso lo definiscono i soldati, del quale sostiene senza remore la strategia nel condurre gli «attacchi» alle postazioni nemiche, che i soldati definiscono «attacchi Cadorna», e nei quali i fanti escono allo scoperto al grido «Savoia!», allo sbaraglio, sotto il tiro nemico.

La visione di Cadorna concepisce solo gli eroi, la bella morte, il mito dannunziano. A chi esita, si deve sparare alle spalle, per ordine scritto dello stesso Cadorna. Già il 24 maggio 1915, il giorno in cui l'Italia entra in guerra, Cadorna emana la «Circolare 1. Disciplina in Guerra», i cui toni non hanno bisogno di commento:

> *I. Il Comando Supremo vuole che, in ogni contingenza di luogo e di tempo, regni sovrana in tutto l'esercito una ferrea disciplina. Essa è condizione indispensabile per conseguire quella vittoria che il paese aspetta fidente e il suo esercito deve dargli. [...] V. Si prevenga con oculatezza e si reprima con inflessibile rigore. Ufficiali e truppe sentano che i vincoli disciplinari sono infrangibili. [...] VIII. Il Comando Supremo riterrà responsabili i Comandanti delle grandi Unità che non sapessero in tempo debito, servirsi dei mezzi che il Regolamento di disciplina e il*

---

[i] Laura Pisanello, «Grande Guerra. I fucilati dimenticati», *Messaggero di Sant'Antonio*, 12 febbraio 2016, consultabile online all'URL: <*www.messaggerosantantonio.it/it/content/grande-guerra-i-fucilati-dimenticati*>. Mario Flora, pronipote del caporale maggiore Gaetano Silvio Ortis, 72 anni, carnico, ex militare della Guardia di Finanza, da quasi trent'anni si batte con tenacia per la riabilitazione postuma dei fucilati di Cercivento. Nell'intervista con Pisanello Flora afferma amareggiato che a nulla valsero i suggerimenti di Ortis: «*Ma il capitano Ciofi, napoletano, si impose. Mio zio e gli altri furono fucilati, presumendo che "avessero concertato la rivolta" (pur non essendo nella baracca incriminata). Noi carnici eravamo considerati "austriacanti". In seguito, mettendo in pratica proprio il "consiglio" dei fucilati, fu conquistata la vetta orientale*».

> *Codice penale militare loro conferiscono, o che si mostrassero titubanti nell'assumere, senza indugio, l'iniziativa di applicare, quando il caso lo richieda, le estreme misure di coercizione e di repressione.*[ii]

Concetti ribaditi e inaspriti nella Circolare 3525 del 28 settembre 1915, «Disciplina in guerra»:

> *Nessuno deve ignorare che in faccia al nemico una sola via è aperta a tutti: la via dell'onore, quella che porta alla vittoria od alla morte sulle linee avversarie. Ognuno deve sapere che chi tenti ignominiosamente di arrendersi o di retrocedere, sarà raggiunto - prima che si infami - dalla giustizia sommaria del piombo delle linee retrostanti o da quello dei carabinieri incaricati di vigilare alle spalle delle truppe, sempre quando non sia stato freddato prima da quello dell'ufficiale. Per chiunque riuscisse a sfuggire a questa salutare giustizia sommaria, subentrerà - inesorabile, esemplare, immediata - quella dei tribunali militari; ad infamia dei colpevoli e ad esempio per gli altri, le pene capitali verranno eseguite alla presenza di adeguate rappresentanze dei corpi. Anche per chi vigliaccamente arrendendosi, riuscisse a cader vivo nelle mani del nemico, seguirà immediato il processo in contumacia e la pena di morte avrà esecuzione a guerra finita.*[iii]

E ulteriormente ribaditi e inaspriti da Cadorna in una circolare telegrafica del 1 novembre 1916 ai comandanti dei vari settori, telegramma nel quale si sostiene la liceità della «decimazione» e dell'estrazione a sorte tra i soldati per individuare chi deve essere fucilato:

> *Ricordo che non vi è altro mezzo idoneo a reprimere reato collettivo che quello dell'immediata fucilazione dei maggiori responsabili, e allorché l'accertamento personale dei responsabili non è possibile, rimane il dovere e il diritto ai comandanti di estrarre a sorte tra gl'indiziati alcuni militari e punirli con la pena di morte. A codesto dovere nessuno che sia conscio d'una ferrea disciplina di guerra può sottrarsi ed io ne faccio obbligo assoluto e indeclinabile a tutti i comandanti.*[iv]

[ii] Circolare 1. Disciplina in Guerra. Il testo della circolare è spesso citato in studi critici e storici della Grande Guerra, ma è interamente consultabile in Luigi Cadorna, *La guerra alla fronte italiana, fino all'arresto sulla linea della Piave e del Grappa (24 maggio 1915 - 9 novembre 1917),* Milano, Treves, 1923, volume primo, pp. 59-60.

[iii] Circolare del Comando supremo, del 28 settembre 1915, n. 3525, Ufficio Aff. Vari e Segreti. Sezione disciplinare. Il testo della circolare è spesso citato in studi critici e storici della Grande Guerra, come ad esempio in Piero Melograni, *Storia politica della Grande Guerra, 1915-1918*, Bari Laterza, 1969. pp. 54-5.

[iv] Sergio Pelagalli, «Esecuzioni sommarie durante la Grande Guerra», in *Studi Storico-Militari 2004*, Roma, Stato Maggiore dell'Esercito, Ufficio Storico, 2004, pp. 437-8.

Si tenga conto che nelle 12 battaglie sull'Isonzo i soldati dell'una e dell'altra parte vengono sacrificati a centinaia di migliaia, senza conseguire significativi vantaggi territoriali, perché il fronte si sposta di pochi metri. Diversi Senatori del Regno denunciano «*lo sciupìo di vite, la carne umana opposta ai mezzi meccanici, il regime di terrore, l'autocrazia fatua e superba, le fucilazioni senza processo*».[v] La truppa non è d'accordo con l'impostazione di Cadorna, prova ne sono i numeri dei denunciati alla giustizia militare: ben 850.000 soldati in quattro anni di guerra. A cui si aggiungono mezzo milione di processi per renitenza alla leva, centosessantaduemila per diserzione, duemila per passaggio al nemico. Addirittura più di quattromila condanne a morte. Senza contare poi le esecuzioni sommarie, sulle quali non si hanno numeri certi.[vi]

Come che sia, poco conta che molti dei soldati mandati sotto processo non si trovino nella baracca in cui scoppia la rivolta, e che forse persino lo stesso Ortis non è in servizio nella sera incriminata: per effetto del sorteggio, vengono coinvolti militi dell'intera 109a. Come si è detto, ottanta soldati vanno sotto processo e ben ventinove sono condannati al carcere. Ma quattro in particolare sono condannati a morte, in un processo tenuto nella chiesa di Cercivento nella notte del 30 giugno. Si tratta del caporal maggiore Silvio Gaetano Ortis da Paluzza (UD), 25 anni; del caporale Basilio Matiz da Timau (UD), 22 anni; del caporale Giovan Battista Corradazzi da Forni di Sopra (UD); e del soldato Angelo Massaro da Maniago (PN). L'angoscia dei paesani e dei familiari non viene tenuta in nessuna considerazione, così come non viene quasi neppure ascoltato il parroco del paese, don Luigi Zuliani, più noto in zona noto come «Siôr Santul»,[vii] il quale con disperazione si offre di

---

[v] Brano riportato in Alvise Fontanella, «Alpini friulani fucilati come disertori. Ma in realtà quei ragazzi erano eroi», *Il Gazzettino*, sabato 4 ottobre 2014, consultabile online all'URL: <*www. ilgazzettino. it/nordest/primopiano/alpini_friulani_fucilati_disertori_ma_erano_eroi-623296. html*>. Il brano è presente in modo più esteso anche nel testo teatrale di Celestino Vezzi e Bruno Craighero, ed è attribuito a Michele Gortani. Vedi nota xii.

[vi] Cfr. Lorenzo Cadeddu e Luca De Clara, *Uomini o colpevoli? Il processo di Pradamano, quello alla Brigata Sassari a Monte Zerbio e altri processi militari della Grande Guerra*, prefazione di Alberto Monticone, Udine, Gaspari, 2001; ed Enzo Forcella e Alberto Monticone, *Plotone d'esecuzione: i processi della prima guerra mondiale*, Bari, Laterza, 1968.

[vii] In friulano-carnico «Siôr Santul»letteralmente significa «signor Padrino», nomignolo affettuoso che don Luigi merita perché amato da tutti i parrocchiani e perché di fatto padrino aggiunto per aver battezzato tutti i bambini nati in paese. Don Luigi Zuliani (1876-1953) è un vero e proprio personaggio nel pantheon di figure che popolano le storie e gli aneddoti che circolano nell'Alto But,

farsi fucilare e morire al posto dei quattro ragazzi. Don Zuliani viene preso dai militari e portato via proprio mentre cerca di impedire la fucilazione, e in seguito a questo fatto ne rimane talmente sconvolto da divenire balbuziente.

La fucilazione ha luogo verso le cinque di mattina del 1 luglio 1916. Il comando da l'ordine che i funerali siano celebrati con i soli stretti familiari e senza tocco di campane. Ma a questo don Zuliani non ci sta, e saluta quei ragazzi con rintocchi lenti e solenni. Lindo Unfer afferma che molto probabilmente la rigidità della condanna e la fretta nell'eseguire la sentenza siano dovute a un complesso di circostanze coeve all'evento, che spingono le autorità militari a volere dare un chiaro messaggio al resto della truppa:

> *In merito alle quattro condanne capitali, si ritiene che il tribunale sarebbe stato probabilmente più comprensivo con gli inquisiti se il giorno stesso dell'inizio del processo la cima orientale del Cellon non fosse stata conquistata, peraltro senza perdite, da altro reparto alpino. Ciò, ovviamente, costituì per gli «imputati» un'aggravante che smantellò ogni tesi difensiva. Inoltre, se a ciò aggiungiamo anche i riflessi negativi dovuti alla notevole turbativa destata negli alti comandi da due episodi: la diserzione con passaggio al nemico di una ventina di soldati, verificatasi sul Freikofel (il 10 giugno) e sullo stesso Cellon (tra il 20 e il 27 dello stesso mese), non si può non pensare che contro i condannati si sia messa anche la malasorte con il convogliamento a loro sfavore di circostanze avverse e che tali circostanze non possono che aver influito negativamente sulle decisioni dei giudici.*[viii]

---

una vita spesa interamente a favore di un paese, fiaccato da due guerre, dal fascismo, dalla miseria, dall'emigrazione, una vita di cui colpiscono sia gli aspetti esaltanti che i limiti, le manie e gli sbalzi d'umore, la totale generosità e la cronica povertà. Entra nella parrocchia nel 1915, in tempo di guerra, e la sua vita viene subito segnata da un gravissimo episodio militare che il povero parroco non riuscirà più a dimenticare, la fucilazione dei quattro alpini carnici a cui egli deve dare il viatico e assistere alla morte. Se la sua vita ne rimane scossa, la sua missione però ne esce rafforzata e solida. Dotato di una fede di bambino, radicata nei principi originali della religione cristiana, si prodiga nell'aiuto delle persone, scegliendo le più povere, dando anche il poco che ha in casa, carità allargata oltre ogni metodo curiale che non manca di procurargli richiami dal sistema di governo e nessun aiuto o comprensione, ma che lo spinge ad amare la sua gente, a fare sacrifici e debiti, a patire gravi sofferenze morali e fisiche. Per una biografia completa della vita e dell'opera si veda don Antonio Bellina, *Siôr Santul*, prima edizione, Reane, Cjargnei cence dius, 1976; seconda edizione, Udine, La Nuova Base, 1983.

[viii] Lindo Unfer, *Testimonianze della Grande Guerra sui monti di Timau e dintorni*, Timau, Editore Moro Andrea, 2010, p. 21. Di Lindo Unfer - vera e propria istituzione della Valle del Bût, e direttore del Museo Storico di Timau - si può dire che è riuscito a concentrare tutto il suo amore per le montagne di casa e tutta la sua passione per i fatti e le persone che in qualche modo hanno avuto a che fare con la Grande Guerra. Figlio di alpino combattente sul fronte di Timau e di una «Portatrice Carnica», con caparbietà di «carnico doc» e con la collaborazione di altri volontari, ha messo in mo-

Non c'è perdono e non c'è rispetto per i quattro ritenuti «traditori». Neppure dopo. E neppure adesso, perché sembra quasi che siano stati condannati al disonore per l'eternità. Infatti, se nel 1919, alla madre di Silvio Ortis che fa richiesta di pensione di guerra viene risposto seccamente che nulla è dovuto a chi muore con disonore, ancora oggi, a un secolo esatto dagli eventi, ai discendenti dei quattro fucilati è respinta la domanda di assunzione nei corpi statali. E quando, in anni recenti, la famiglia ha chiesto di poter seppellire degnamente i resti di Ortis, le autorità militari hanno proibito il tocco delle campane e vietato la cerimonia ai non familiari. Fortunatamente, alla rigida ottusità ha risposto un sentimento di pietà e ancora una volta un parroco di montagna ha sfidato un ordine tanto ingiusto quanto inumano, accogliendo con tre rintocchi di campana la bara di Ortis. L'ottusa e irremovibile storia burocratica dei nostri giorni, di tutti i giorni, seguita a erigere un vero e proprio muro di gomma che impedisce ogni possibile riabilitazione. Nel marzo 1990 il pronipote dell'alpino Ortis inoltra alla Corte militare d'appello istanza di riabilitazione del suo parente, fucilato 74 anni prima, allegando documenti raccolti in un lavoro ventennale. La risposta scivola nel grottesco e si inabissa nel ridicolo: «*Istanza inammissibile, manca la firma dell'interessato*». Nel 2010 ci riprova l'allora Ministro della Difesa Ignazio La Russa, ma anche 94 anni dopo la giustizia militare si dimostra irremovibile e caparbia, asserendo che è impossibile accettare l'istanza di riabilitazione perché «*le testimonianze non sono verbalizzate dall'autorità giudiziaria*». Alvise Fontanella è fortemente ironico quando afferma che, a causa dell'ottusità della burocrazia (militare e civile), sembra quasi che i protagonisti debbano risorgere dai morti perché venga loro permesso di firmare il verbale e chiedere di essere riabilitati.[ix]

---

to una serie di attività che hanno portato a realizzare a Timau nel 1992 il Monumento alle «Portatrici Carniche» e alcune edizioni di una mostra storica relativa agli anni 1915-1917, in seguito trasformata in un Museo Storico Permanente «la Zona Carnia nella Grande Guerra». Per una profilo ben più dettagliato e per comprendere l'importanza del lavoro di Unfer si veda la lunga intervista in Mario Faraone, «Un po' di polenta, un pezzettino di formaggio e una bottiglia d'acqua, perché sorgenti lassù non ci sono»: intervista con Lindo Unfer, «recuperante» e direttore del museo della grande guerra di Timau», *Studi Interculturali*, 2, 2015, pp. 7-31.

[ix] Cfr. Alvise Fontanella, cit. Nel 2015 sembra che finalmente si esca da questo ridicolo e grottesco «stallo», perché una proposta di legge (primo firmatario Gian Paolo Scanu, relatore Giorgio Zanin) di riabilitazione complessiva di tutti i condannati a morte per motivi disciplinari o giustiziati sul campo per atti di ribellione. La proposta di legge passa in prima lettura alla Camera con 331 voti

La Storia, quella con la «S» maiuscola, ci racconta invece la sorte degli altri protagonisti dei fatti di Cercivento. Ufficialmente per «avvicendamento delle truppe al fronte», ma molto probabilmente come punizione collettiva, l'intero battaglione Monte Arvenis viene inviato a Udine e poi fatto proseguire in treno fino a raggiungere il 1 luglio la zona dell'altipiano dei Sette Comuni, dove viene impegnato nell'attacco al Monte Cucco di Pozze, attestandosi verso la Busa di Ghiaccio. Il 7 luglio, il capitano Ciofi rimane misteriosamente ucciso nella zona della Busa dell'Orco, una zona considerata sicura perché non raggiungibile dal fuoco del nemico. Con la morte di Ciofi, il comando della 109a compagnia è preso dal tenente Pietro Pasinetti, anch'egli coinvolto nella denuncia alla corte marziale. E anche lui muore in circostanze misteriose il giorno dopo, l'8 luglio. Il 9 luglio viene gravemente ferito il maggiore Luigi De Faveri, comandante del Battaglione. Vittime del «fuoco amico» e della vendetta dei commilitoni dei quattro fucilati? Non c'è modo di saperlo… E la Creta di Collinetta? La montagna tanto contesa e fonte di tanto dolore e tante umiliazioni? Come si è detto, il 24 giugno la 109a compagnia dell'Arvenis viene fatta scendere a Cercivento, per affrontare il processo. E al suo posto sale sul Cellon una compagnia del 147° reggimento della Brigata Caltanissetta, che si trova a riposo proprio a Cercivento. Si tratta di truppe esperte e temprate alla lotta, una brigata giunta poche settimane prima dal Carso, dove si è comportata molto bene, pur subendo gravi perdite. Dopo soli tre o quattro giorni dalla salita sulle posizioni, in un teatro che non doveva certo essere familiare ai fanti siciliani, si decide di effettuare l'attacco abortito giorni prima. La cima è avvolta nella nebbia, i siciliani si avvicinano non visti alle trincee austriache, i difensori rumeni si sono ritirati nei ricoveri per ripararsi dai colpi di preparazione dell'artiglieria italiana, e vengono tutti catturati, pare senza resistenza.[x] La cima del Cellon viene espugnata da

favorevoli, nessuno contrario e uno astenuto. Ma poi si arena al Senato… Cfr. Dino Martirano, «L'onore (perduto ma restituito) dei soldati fucilati nella Grande Guerra. La "Repubblica italiana chiede perdono" agli oltre 1000 caduti in grigioverde (ma la cifra esatta sarebbe maggiore) uccisi dai nostri plotoni d'esecuzione. Senza un perché…», *Corriere della sera*, 21 maggio 2015, consultabile online all'URL: <*www.corriere.it/cronache/15_maggio_21/grande-guerra-onore-perduto-ma-restituito-soldati-fucilati-grande-guerra-95e68902-fffd-11e4-8e1b-bb088a57f88b.shtml*>.

[x] Alla conquista della vetta partecipa anche la 114° del «Val Pellice». Cfr. Lindo Unfer, *Testimonianze della Grande Guerra sui monti di Timau e dintorni*, cit., p. 22: «*Il 29 giugno del 1916 (giorno in cui iniziò il processo alla 109° Compagnia) la 114a del "Val Pellice" conquistò di sorpresa la cima est catturandovi l'intero presidio composto da 156 uomini di cui 10 ufficiali. Nella circostanza si salvarono solo tre Au-*

un'altra compagnia, ma l'attacco avviene di notte, protetti dalle nebbie, proprio come avevano suggerito, inascoltati, i valorosi ma sfortunati «fusilâz di Çurçuvint».

Bibliografia

Bellina don Antonio, *Siôr Santul*, prima edizione, Reane, Cjargnei cence dius, 1976; seconda edizione, Udine, La Nuova Base, 1983.

Cadeddu Lorenzo e Luca De Clara, *Uomini o colpevoli? Il processo di Pradamano, quello alla Brigata Sassari a Monte Zerbio e altri processi militari della Grande Guerra*, prefazione di Alberto Monticone, Udine, Gaspari, 2001.

Calderoni Maria Rosa, *La fucilazione dell'alpino Ortis*, Milano, Mursia, 1999.

De Franceschi Costantino, Adriano Gransinigh, *Le portatrici carniche*, 6^ ed.,Tipografia Cortolezzis, Paluzza 2003.

Dreosti Angelo e Aldo Durì, *La Grande Guerra in Carnia. Nei diari parrocchiali e nei processi del Tribunale militare*, Udine, Gaspari, 2006.

Faraone Mario, «Un po' di polenta, un pezzettino di formaggio e una bottiglia d'acqua, perché sorgenti lassù non ci sono»: intervista con Lindo Unfer, «recuperante» e direttore del museo della grande guerra di Timau», *Studi Interculturali*, 2#2015, pp. 7-31.

Fontanella Alvise, «Alpini friulani fucilati come disertori. Ma in realtà quei ragazzi erano eroi», *Il Gazzettino*, sabato 4 ottobre 2014, consultabile online all'URL: *<www.ilgazzettino. it/nordest/primopiano/alpini_friulani_fucilati_disertori_ma_erano_eroi-623296.html>*.

Forcella Enzo e Alberto Monticone, *Plotone d'esecuzione: i processi della prima guerra mondiale*, Bari, Laterza, 1968.

Fucilazioni di guerra: testimonianze ed episodi di giustizia militare dal fronte italo-austriaco, 1915-1918, a cura di Luciano Viazzi, Chiari, Nord Press, 1999.

Graziosi Nazareno, «I fucilati di Cercivento», *La Rucola. Notizie da Macerata*, 13 settembre 2016, consultabile online all'URL: *<larucola.org/2016/09/13/i-fucilati-di-cercivento/>*.

Leschiutta Gian Paolo, *Sameavin animes dal purgatori. 1916: La decimazione di Cercivento*, Cercivento (UD), Coordinamento dei circoli culturali della Carnia, 1995.

Martirano Dino, «L'onore (perduto ma restituito) dei soldati fucilati nella Grande Guerra. La "Repubblica italiana chiede perdono" agli oltre 1000 caduti in grigioverde (ma la cifra esatta sarebbe maggiore) uccisi dai nostri plotoni d'esecuzione. Senza un perché»...,*Corriere della sera*, 21 mag-

striaci. Due di essi, benché feriti, riuscirono a scendere lungo il canalone orientale; l'altro, avvolto il pastrano sulla fune della teleferica, riuscì a calarsi a valle dove giunse con le braccia in condizioni pietose».

gio 2015, consultabile online all'URL: <*www.corriere.it/cronache/15_maggio_21/grande-guerra-onore-perduto-ma-restituito-soldati-fucilati-grande-guerra-95e68902-fffd-11e4-8e1b-bb088a57f88b.shtml*>.

Nataloni Angelo e Andrea Soglia, *Castellani oltre il Piave: la memoria e il ricordo*, Faenza, Edit Faenza, 2006.

Pisanello Laura, «Grande Guerra. I fucilati dimenticati», *Messaggero di Sant'Antonio*, 12 febbraio 2016, consultabile online all'URL: <*www.messaggerosantantonio.it/it/content/grande-guerra-i-fucilati-dimenticati*>.

Paloni Leopoldo, *Storie giudiziarie nella Prima guerra mondiale*, Acireale, Bonanno, 2005.

Pluviano Marco e Irene Guerrini, *Le fucilazioni sommarie nella Prima guerra mondiale*, prefazione di Giorgio Rochat, Udine, Gaspari, 2004.

Procacci Giovanna, *Soldati e prigionieri italiani nella grande guerra*, Roma, Editori riuniti, 1993; Torino, Bollati e Boringhieri, 2016.

Soglia Andrea (a cura di), *La storia di Castelbolognese*, consultabile online all'URL: <*www.castelbolognese.org/biografie-personaggi/personaggi/amabilia-cambiucci-1894-1988/*>.

Tedino Rocco e Mauro Unfer, *Il Tempio Ossario di Timau*, a cura dell'Istituto di Cultura Timavese, Paluzza, Tip. C. Cortolezzis, 2006.

Unfer Lindo, Testimonianze della Grande Guerra sui monti di Timau e dintorni, Timau, Editore Moro Andrea, 2010.

«CHÊ ÂTE GUERE... LA GUERE DA INT»
(L'ALTRA GUERRA... LA GUERRA DELLA GENTE)

SPETTACOLO TEATRALE DI CELESTINO VEZZI
COLLABORAZIONE DI BRUNO CRAIGHERO

A Cercivento, piccolo paese di montagna nelle Alpi Carniche, il Circolo Culturale «La Dalbide»[i] - che da oltre trent'anni lavora in questa realtà - dal 1995 nel mese di agosto offre un incontro

[i] Il Circul Culturâl «La Dalbide» è nato il 12 luglio 1980, partendo da idee semplici ma importanti quali il fatto che la cultura possa e debba appartenere a chiunque, anche alla persona più miserabile di questo mondo, che per esperienza vissuta, per un modo suo di vedere le cose, se riesce a confrontarsi con altre persone può contribuire a modificare la realtà. Secondo il Circul, il problema è quello di dare la possibilità alla gente di incontrarsi per discutere temi e problemi comuni. Tra le attività c'è il il periodico bimestrale La Dalbide che ospita ricordi, idee, poesie, pensieri, testimonianze e fatti inerenti il paese e dintorni; ogni numero conta una decina di pagine e distribuito in fotocopia anche agli emigranti "cirubits" sparsi per il mondo, rappresentando quindi un importante mezzo di

particolare «Cirint radîs» (cercando radici) legato alla riscoperta delle radici, della storia, delle tradizioni, delle usanze.

Nel corso degli anni il percorso ha spaziato in temi, di volta in volta diversi, scelti andando a scavare nella storia nascosta dei vecchi documenti, nella memoria della gente e della comunità.

Avvicinandosi il triste anniversario della Grande guerra «La Dalbide» nell'edizione del 2014 ha dato vita a «Chê âte guere... la guere da int» (L'altra guerra... la guerra della gente) che si propone quale alternativa alla retorica che troppo spesso avvolge le iniziative per il centenario della prima guerra mondiale.

Un «troi» (sentiero) diverso segnato dal pensiero dei giovani, dalla voce di alcune testimonianze inedite raccolte molti anni fa dai protagonisti e dalle coinvolgenti memorie di alcuni manoscritti.

La lettura dei brani, a più voci, si alterna alle video testimonianze e ai brani musicali, alcuni nati espressamente per questa esigenza, proposti da un gruppo di giovani coinvolti nell'iniziativa.

Da: »Grande guerra, grandi numeri", in Enzo Forcella e Alberto Monticone, *Plotone d'esecuzione: i processi della prima guerra mondiale*, Bari, Laterza, 1972-1998.

GRANDE GUERRA - GRANDI NUMERI

La Grande guerra del 1915-18 mobilitò 5.200.000 soldati italiani.

Di questi 5,2 milioni di uomini, oltre 680.000 perirono sul fronte.

Il numero dei feriti e degli invalidi permanenti non fu mai precisamente definito.

comunicazione per mantenere i legami con la madrepatria. Il Circul ha raccolto tra la gente oltre 1000 fotografie (su vari temi) che costituiscono il suo archivio fotografico grazie al quale ha potuto organizzare varie mostre fotografiche a tema. Inoltre, particolare cura negli anni è stata dedicata alla realizzazione del 'Lunari da Dalbide' che di volta in volta tratta argomenti diversi e interessanti per conoscere più a fondo il paese. Numerosi gli incontri di carattere culturale su diversi argomenti di interesse locale; da notare in particolare 'Cirint radîs' che nella stupenda cornice di Casa Tiridin presenta, nel cuore dell'estate, vari approfondimenti alla conoscenza del territorio, spaziando attraverso storia, tradizioni, patrimonio delle villotte, riscoperta dell'arte del racconto delle vecchie leggende. Infine, nel corso degli anni il Circul ha curato la pubblicazione di vari libri su temi ed argomenti legati al territorio. Il Circul è raggiungibile all'indirizzo di posta elettronica <*ladalbide@libero.it*>.

A questi occorre aggiungere i 500.000 morti civili colpiti dalla «spagnola» (sindrome virale) che trovò fertilissimo terreno nelle precarie condizioni socio-economiche delle popolazioni più emarginate e indigenti.

Durante i 4 anni di guerra ben 870.000 soldati (cioè il 15% dell'intero esercito) furono denunciati alla Autorità Giudiziaria Militare.

Di questi: 470.000 per renitenza alla leva e 400.000 per reati commessi sotto le armi. La stragrande maggioranza di questi militari erano soldati semplici o sottufficiali di rango inferiore (in gran parte villici e contadini).

Al 2 settembre 1919, giorno in cui venne promulgata un'amnistia per i reati di guerra, i Tribunali Militari avevano definito 350.000 processi a carico di centinaia di migliaia di soldati, mentre 50.000 processi erano ancora pendenti e caddero in prescrizione.

Questi 350.000 processi ebbero la seguente conclusione: l'assoluzione per 140.000, condanna per 210.000.

Le pene più severe furono: l'ERGASTOLO (comminato a ben 15.000 soldati), la MORTE (applicata a 7.000).

I reati contemplati furono svariati: dall'insubordinazione all'intelligenza col nemico, dalla disobbedienza alla codardia all'auto-lesionismo.

Il reato più frequente fu la DISERZIONE (ben 162.563 giudicati), che si manifestò in questi modi:

- DISERTORI CON PASSAGGIO AL NEMICO (giudicati 2.662, assolti 640, condannati 2.022).
- DISERTORI IN PRESENZA DEL NEMICO (giudicati 9.472, assolti 3.137, condannati 6.335).
- DISERTORI NON IN PRESENZA DEL NEMICO (giudicati 150.429, assolti 57.121, condannati 93.308).

Le condanne per DISERZIONE furono così distribuite nei 4 anni di guerra:
10.272 nel 1915, 27.817 nel 1916, 55.034 nel 1917, 8.562 nel 1918
per un totale di 101.665 condanne emesse.

La pena capitale (cioè la fucilazione al petto o alla schiena) fu largamente irrogata nei 4 anni di guerra:

nel 1915 vi furono 212 condanne a morte con processo e 913 in contumacia (cioè senza l'imputato presente);

nel 1916 le condanne furono 234 in processo e 866 in contumacia;

nel 1917 ci furono 443 condanne in processo e 1043 in contumacia;

nel 1918 vi furono 72 pene di morte in processo e 145 in contumacia.

Il totale delle condanne a morte (sia in processo che in contumacia) fu di 4.028.

A questi dati mancano le esecuzioni sommarie sul campo, che i Documenti ufficiali fanno salire a soli 107 casi, ma il cui numero fu senz'altro maggiore, secondo recenti studi del Monticone e del Mortara.

Di fronte a queste cifre, sorge spontanea una domanda che per ora resta senza risposta:

PERCHÉ?

VOCE GUIDA

L'allora deputato carnico Michele Gortani[ii] il 7 ottobre 1918 a Roma, dinanzi alla Commissione d'inchiesta, istituita dopo la rotta di Caporetto e presieduta dal generale Carlo Caneva,[iii] elencò alcuni gravissimi errori rilevati durante la sua permanenza al fronte Carnia, come tenente degli alpini, e affermò tra l'altro:

[ii] Michele Gortani (1883-1966), geografo, geologo e politico. Laureatosi all'Università di Bologna in scienze naturali (1904), sino al 1910 svolge attività di assistenza e ricerca sia presso l'Istituto di geologia e paleontologia del predetto ateneo, sia presso l'Istituto di pedologia dell'Università di Perugia. Eletto deputato liberal-democratico nel 1913, la sua attività nell'ambito della XXIV legislatura del Regno d'Italia, si conclude nel 1919, inframmezzata dalla partecipazione come volontario nella Grande Guerra, attivandosi per i profughi della Carnia e rischiando la corte marziale per aver criticato le scelte militari prima della disfatta di Caporetto.

[iii] Carlo Caneva (1845-1922), nativo di Udine, generale italiano, comandante del Corpo d'Armata Speciale in Libia, nell'ambito della Guerra italo-turca (1911-1912). Durante la prima guerra mondiale non è richiamato in servizio, a causa dell'età ormai avanzata e del grado superiore a quello di Cadorna. Proprio il suo alto grado e l'estraneità al conflitto in corso contribuiscono a farlo designare come presidente della commissione nominata dal presidente del Consiglio Orlando il 12 gennaio 1918 per indagare sulle cause e le responsabilità del disastro di Caporetto.

[...] Quello che allora io comunicai all'on. Bissolati,[iv] *ministro della Guerra, si può così riassumere: Le ostinazioni e gli errori del generale Cadorna e del nostro Stato Maggiore; l'ostinazione di voler fare offensive sempre troppo estese senza i mezzi adeguati; la preparazione generalmente insufficiente; lo sciupìo di vite; la carne umana opposta ai mezzi meccanici e sostituita ad essi; nessun arretramento a nessun costo, anche se ciò debba implicare il sacrificio della vita per migliaia di soldati tutti i giorni; il regime di terrore instaurato su tutta la linea; autocrazia unita a fatuità e superbia; non si ascoltano e non si valutano e non si permettono osservazioni; si chiede la fucilazione di chicchessia senza processo; si punisce chiunque osi esprimere opinioni o fare discorsi in disaccordo col pensiero del Comando [...]*

VOCE GUIDA

Queste valutazioni le fece il nostro Michele Gortani già nel 1918, ma allora non furono rese pubbliche e restarono secretate fino a pochi anni fa.

BRANO MUSICALE: LA GUERRA DI PIERO di Fabrizio De Andrè

VOCE GUIDA

Nell'autunno del 1913 l'allora diciottenne maestrina Amabilia Cambiucci[v] (da Castel Bolognese RA), ottenne la sua prima cattedra in Carnia, qui a Cercivento. In questo luogo la Cambiucci insegnò dall'ottobre 1913 fino al giugno 1915 quando ottenne il trasferimento.

[iv] Leonida Bissolati, nato Leonida Bergamaschi (1857-1920), nativo di Cremona, politico italiano, uno dei fondatori del Partito Socialista Riformista Italiano. Parlamentare socialista, viene espulso dal partito quando, in chiaro contrasto con le sue linee pacifiste, egli si dichiara nettamente a favore sia della Guerra di Libia che della Grande Guerra. Bissolati non rinuncia tuttavia all'attività politica, concorrendo alla fondazione del Partito Socialista Riformista Italiano insieme a Ivanoe Bonomi e Angiolo Cabrini. Il 1 novembre 1917 diviene ministro dell'Assistenza Militare e Pensioni di Guerra del governo Boselli e del successivo governo Orlando. In questo ruolo ha contatti diretti con i generali italiani impegnati sul fronte della Grande Guerra.

[v] Amabilia Cambiucci (1894-1988) nasce a Castel Bolognese. Nel novembre del 1913, appena conseguito il diploma di licenza nella Scuola Normale di Faenza, accetta la prima nomina nella scuola rurale di Cercivento, nella giurisdizione scolastica di Tolmezzo, in Carnia, ove presta servizio dal 1913 al 1915, fino all'intervento dell'Italia in guerra. Ottenuto il trasferimento nella sua Romagna insegna nel 1915-1916 a Fornazzano nel Comune di Brisighella. Nel successivo anno scolastico passa alla scuola rurale della Serra di Castel Bolognese, ove si conclude il servizio che in quella scuola la madre, Antonia Mattioli, ha ininterrottamente prestato dal 1877-78. Un grave lutto colpisce la famiglia Cambiucci il 29 maggio 1917: il secondogenito Mario, di anni 21, maestro elementare a Bertinoro e sottotenente di fanteria, rimane disperso sul Carso nel corso di un violento combattimento.

La maestra amava tenere un diario, le sue memorie ed esperienze di insegnante, dal quale abbiamo tratto alcuni brani relativi ai mesi che precedettero l'inizio del conflitto e quelli immediatamente successivi.

Dal diario della maestra Amabilia (Fonte: Angelo Nataloni e Andrea Soglia, *Castellani oltre il Piave: la memoria e il ricordo*, Faenza, Edit Faenza, 2006):

All'inizio del 1915 l'Italia era scossa da grandi e aspre lotte interne. Con discorsi violenti, vibranti di patriottismo si arringavano le folle, con grande sventolio di bandiere. Le polemiche tra interventisti e neutralisti si facevano ogni giorno più acerbe. C'erano poi gli irredentisti che reclamavano l'unione delle loro terre, ancora soggette all'Austria, alla Madrepatria.

Fra tutte queste correnti in lotta, ognuna in difesa delle proprie idee, si preparava quel grande conflitto che costò immensi sacrifici all'Italia, la quale, dopo la vittoria, non ebbe dagli alleati che le briciole del lauto bottino.

Nell'alta Carnia si sapeva ben poco di quel movimento prebellico. Nessuno venne a far discorsi a Cercivento, né nei paesi vicini.

Primo segno di guerra fu l'arrivo di un reggimento di alpini, quasi tutti friulani, che portarono un po' di vita fra quelle pacifiche popolazioni, coi loro canti della montagna e anche, diciamolo pure, con le loro solenni sbornie.

Il Comando era a Paluzza. Qualche mese dopo però giunse anche un reggimento di fanteria e per la strada, verso il confine, cominciarono a passare automezzi, cannoni, ambulanze della Croce rossa.

Era la guerra! Partirono per il fronte, primi, gli alpini. Il paese dopo la loro partenza parve deserto. I saluti con le famiglie che li avevano ospitati per qualche mese furono commoventi.

Gravava già su quel mondo pacifico, tranquillo, un presagio di grandi sventure. Spesso passavano compagnie di soldati che andavano verso il fronte cantando: erano forti, giovani, e belli e pensando che molti non sarebbero più tornati si provava una stretta al cuore.

Si sentiva il desiderio di abbracciarli tutti con lo stesso affetto con cui li aveva abbracciati la mamma prima di partire, ma poi come avremmo saputo trovare le parole da infondere nel loro animo fede e coraggio, quando la dura realtà era là, dietro quelle montagne, dalle quali giungeva il rombo incessante del cannone?

Passavano cantando, le abetaie silenziose raccoglievano quelle note amare che partivano da tanti giovani cuori e l'eco che le ripeteva all'infinito, fino alle più alte cime, dove s'infrangevano nelle purità del cielo, per salire a Dio. Io pregavo per loro.

Fonte: Andrea Soglia (a cura di), *La storia di Castelbolognese*, consultabile online all'URL: *<www.castelbolognese.org/biografie-personaggi/personaggi/amabilia-cambiucci-1894-1988>*.

Un soldato come un altro di Celestino ISUFAI[vi]

Ed ecco qua un soldato come un altro, giovane, magro, triste. Sulla spalla, la corda del fucile tenuta stretta dalla mano, scarpe rammendate come il suo vestiario. Chissà se tornerà a casa. Mano sinistra, foto dell'amata, il piede che affonda nella neve, il brivido di freddo ormai è diventato abitudine, quanti ce l'hanno fatta? Ma io sono ancora qua. Si continua a marciare, verso una meta lontana. Ne cade un altro. Ormai non possiamo fare più niente, chi se ne va è andato. Ma io sono ancora qua. Cantiamo in coro una canzone che ormai anche il vento è stufo di ascoltare, sono inutili le preghiere, i morti non ci possono sentire. Ma io sono ancora qua. Finalmente un momento di pausa, pensiamo a chi è andato e a chi è rimasto.

Le fiamme si alzano, ormai è sera, io guardo i miei compagni e loro vedono il vuoto, pensiamo a chi è ancora qua e a chi è andato, una voce si alza, morire nel sonno sarebbe proprio bello, senza dover aprire gli occhi in questo inferno. Ma io sono ancora qua. Mattino, ci svegliamo. Neanche il tempo di una pisciata che dobbiamo già partire. Dobbiamo muoverci, la strada è ancora lunga. Marciamo e il piede affonda nella neve, e noi marciamo. Tra le nuvole il sole, io smetto di pensare, solo i ricordi mi danno forza. Vorrei poterti vedere. Ma io sono ancora qua. Il freddo entra fin dentro le ossa, mi voglio riscaldare ma non posso, la strada è ancora lunga. Fumo una sigaretta, anche quelle stanno finendo, ogni tiro prende il ritmo del mio passo e ogni passo quello del ticchettio che fa il fucile colpendo la mia schiena. E poi mi ricordo, il colore della pace non è per niente uguale a quello che vedo ora. E noi marciamo e il piede affonda nella neve. Il sole è scomparso. Ora tutto quello che c'è davanti a me è il silenzio di una distesa di neve che sembra non finire.

Qualcuno grida dal dolore, non sta bene, si sente morire, cade lentamente come il fiocco di neve che scende sul mio viso, ma io sono ancora qua. Adesso è facile, l'abitudine è dentro di noi. Sappiamo come comportarci. Non ci sono parole, non c'è più niente da fare, si va soltanto avanti. Cala la notte e si alza il sole. E noi continuiamo a camminare. Cala la notte e si alza il sole, così per giorni e giorni, e noi marciamo. Manca ancora molto. Cade la neve e cadono compagni. Ma io sono ancora qua. Vorrei vederti finalmente, per un istante, per un momento, per poter dire che quello che ho fatto ha un senso. Ma continuo a camminare, siamo rimasti in pochi. Il piede affonda nella neve, e noi camminiamo. E il piede affonda nella neve, ormai non sento più niente. Un dolore che dura da settimane mi perseguita, mi fanno male le ossa, forse potrei fermarmi, forse tutto questo non ha più senso, ma sento il fucile che tocca la mia spalla, e vado avanti. Sono così stanco,vorrei soltanto riposare, ma non posso, dobbiamo camminare, la meta è ancora lontana. Cala la notte e si alza il giorno. Ma io sono ancora qua. Cala la notte.

Apro gli occhi, sento una canzone che anche il vento è stufo di ascoltare, non provo niente, non c'è freddo, non c'è calore, e finalmente ti vedo, ti ho sempre cercata, ti ho sempre voluta, avrei potuto averti prima, ma non ti vedevo, volevo rincorrerti, ma non ti trovavo, volevo amarti, ma non sa-

---

[vi] Celestino Usufai originario dell'Albania ma ormai di Cercivento a tutti gli effetti, artista e disegnatore, ha scritto questo brano appositamente per questo spettacolo.

pevo come, e ora alla fine dei miei giorni, finalmente ti vedo, finalmente ti trovo, finalmente ti amo: LIBERTÀ. Cala la notte e cala la notte…

Dal diario della maestra Amabilia (Fonte: Angelo Nataloni e Andrea Soglia, *Castellani oltre il Piave: la memoria e il ricordo*, Faenza, Edit Faenza, 2006):

Dal Provveditorato di Udine giunse l'ordine che la scuola di Cercivento doveva continuare fino alla normale chiusura dell'anno scolastico.

Ci pareva assurdo, ma dovemmo ubbidire. Fu un periodo burrascoso, pieno di ansie e di paure. In certe giornate il cannone non taceva mai e a volte il vento ci portava anche il crepitio delle mitragliatrici.

Dopo circa una ventina di giorni passati in trincea, gli alpini, che per primi erano stati inviati al fronte, furono mandati in riposo per alcuni giorni in un accampamento sulle sponde del But.

Alcuni li conoscevamo. Andammo a salutarli e portammo loro qualcosa. Vennero anche molte donne, madri, spose a piedi, perfino da Tolmezzo, con le gerle cariche di tutto ciò che poteva piacere ai loro cari.

Erano stanche, ma immensamente felici di quell'incontro e già pregustavano la gioia di un abbraccio festoso, stretto, tanto stretto da pensare che nessuna forza umana potesse mai scioglierlo.

Ma per alcune non fu così: «"Dov'è mio figlio? È tanto che lo cerco e non lo trovo". "Mio marito, l'avete visto? Non era con voi?».

Nessuno dei compagni aveva il coraggio di dar loro le tristi notizie. Ed esse si aggiravano per l'accampamento in affannosa ricerca, fissando ora questo ora quello nella speranza d'individuare il loro caro.

Facevano tanta pena che qualcuno ritenne più umano dir loro la verità. Io vidi due di quelle donne distese a terra, piangenti, con accanto la gerla rovesciata. Ormai tutto ciò che conteneva era inutile e inutile era anche quella mostruosa guerra di cui esse non capivano il senso e che le aveva duramente colpite.

Gli amici si avvicinarono per confortarle, ma tutto il loro corpo era scosso da un rantolo che pareva quello di una bestia colpita a morte.

VOCE GUIDA

Dal diario di Vittorio Giovanni Job[vii] di Illegio di Tolmezzo.

Verso il 20 maggio tutti gli uomini idonei al servizio militare ricevettero la cartolina precetto. Più della metà dei precettati del nostro paese, tutti alpini, furono destinati a occupare un tratto di

[vii] Vittorio Giovanni Job, nativo di Illegio di Tolmezzo, al tempo testimone dei fatti.

fronte, il più importante dal punto di vista strategico, di tutto il fronte carnico. Si trattava del Palpiccolo, Palgrande e Freikofel, una vasta estensione sopra i 140 metri di altezza.

Faccio alcuni nomi dei combattenti che abitavano vicino a me: Franz Giovanni (Farie), Gino (Pereson), tre fratelli (Agnolot), Benedetto, Giovanni e Antonio, Job Fortunato (Talian) e altri.

Tutti uomini di buona filza che sopportarono per più di due anni, anche in condizioni atmosferiche proibitive le insidie e i pericoli di quella disastrosa e stupida guerra.

Quando arrivarono sul posto, raccontava Gjovanin da Farie, nessuno avrebbe immaginato, che questa zona incontaminata, dove regnava l'assoluta quiete, e i camosci a cento metri di distanza brucavano tranquillamente l'erbetta appena spuntata, nel giro di pochissimi giorni fosse tramutata in un infernale campo di battaglia, di sofferenza, di morte.

Proprio lassù in quei luoghi, divenuti tragicamente tristi; dove la nostra Carnia confina con la più vicina regione dell'Austria, la Carinzia, accaddero delle cose incredibili, eppure vere.

Fino a un anno prima del nostro intervento armato contro l'Austria, l'ottanta per cento dei nostri lavoratori emigravano proprio in quella nazione, e molti dei quali, in particolare quelle del comune di Paluzza si fermavano nei paesi ubicati, subito sotto il passo di Montecroce da Mauthen a Hermagor.

Lì trovarono lavoro, si fecero anche degli amici e appresero alcuni anche la lingua.

Dopo la dichiarazione di guerra, tanto il governo di Roma che quello di Vienna mandarono in quei luoghi a difendere le rispettive patrie, le truppe alpine, dei paesi limitrofi e fatalmente ci furono dei casi, che gli stessi uomini che prima lavoravano da amici, sulla stessa impalcatura, si trovassero di fronte l'un l'altro a spararsi addosso.

Stando sempre al racconto dei combattenti di Illegio, dopo il 24 maggio, passarono alcuni giorni senza sparare un colpo né da una parte né dall'altra.

Le trincee, in alcuni posti distanziavano dai 50 ai 60 metri una dall'altra e non occorreva alzare la voce perché gli austriaci ci udissero. Ma si era creato un clima di amicizia, anziché spararsi ci scambiavamo, il pane per loro, che lo avevano razionato e noi le sigarette.

Ci fu perfino una voce proveniente dalle trincee austriache che faceva dei nomi di lavoratori carnici, chiamandoli amici, e dicendo di aver lavorato con loro. Uno di quelli era proprio lassù: si trattava di un certo Di Centa del Comune di Paluzza che ovviamente non rispose.

Questi fatti accadevano quando non erano presenti gli ufficiali. Ma qualcosa dev'essere trapelato ugualmente, perché dopo pochi giorni, vennero tutti sostituiti e cominciarono le fucilate.

Ma prima di sparare, perché non venisse giudicato tradimento, Job Fortunato, chiamato da tutti il (Talian) e che era quasi sempre lui a barattare volle prima informarli, e con il suo carattere alternato dal faceto al serio, in un tedesco un po' sgrammaticato ma comprensibile disse: «Ragazzi, brutte notizie: hanno cambiato tutti gli ufficiali, d'ora in avanti, mi dispiace, non più pane per sigarette ma fucilate».

Gli ufficiali venuti in sostituzione dei loro colleghi ordinavano di sparare spesso e gli austriaci, a loro volta a un nostro colpo di fucile rispondevano con una raffica di mitraglia.

VOCE GUIDA

Il sospetto di familiarizzare con il nemico unitamente al sospetto di spionaggio si fece largo negli alti comandi al punto che in alcuni paesi fu dato l'ordine di sgombero; Forni Avoltri, fra questi, Timau e Cleulis.

VIDEO TESTIMONIANZA REALIZZATA NEI PRIMI ANNI '80 DA CELESTINO VEZZI

Testemoneance di Caterina Bellina di Cleulis:[viii]

'Al ere brut in chescj paîs sul front! Nus àn mandât fûr dal paîs parceche no podevin stâ achì nou, parceche al ere pericolous parceche ai veve cuâsi poure ch'i fossino stâts spions...

Nus àn mandâts jù a Testeons, Naunine, Paluce, a Riu, a Çurçuvint... A 'nd ere par lunc atorn ca e là encje plui in jù dulà ch'ai veve i parincj lâts... Tal paîs no 'nd'ere restât propit nissun..., nissun podeve stâ! Vin scuignût lâ, toli la roube e lâ e lassâ... toli ce ch'al ere plui necessari e lâ...

Nou i vevin ben une cjase a Riu, i erin in cuatri fameas denti... si faseve da mangjâ ognun... dopo nus fasevin la mignestre a Paluce ta latarie, ta cjalderie grande da latarie e alore i lavin ogni famee a lave a toli cul gondil... a toli la rasion: tante int a si ere e tantas rasions ai dave...

Dopo i sin vegnudas su dopo di otubar, cussì... no 'nd ere tantas stradas fatas a 'nd ere dome trois, al ere dut da fâ, no ere la strade nencje par vegni su achì tal paîs, dome trois. E alore fint dulà che ai podeve lâ i mui ai lave, dopo d'atom cuant che à començât a neveâ vin scuignût lâ encje la int a puartâ la spese ai militârs a lassù.'

Testimonianza di Caterina Bellina di Cleulis:

Ci hanno mandato via dal paese perché noi non potevamo restare, sia perché pericoloso ma anche perché temevano che fossimo degli spioni...

Ci hanno mandato a Casteons, Naunina, Paluzza, Rivo e Cercivento... C'erano persone in ogni paese e anche più giù (in Friuli) dove avevano parenti... In paese non era rimasto proprio nes-

---

[viii] Caterina Bellina, nativa di Cleulis, è una delle "puartadoris cjargnelis" (portatitrici carniche), sulle quali si veda Costantino De Franceschi, Adriano Gransinigh, *Le portatrici carniche*, 6^ ed., Tipografia Cortolezzis, Paluzza 2003; e i ricordi e le considerazioni ad esse dedicate da Lindo Unfer nell'intervista consessami, in Mario Faraone, "Un po' di polenta, un pezzettino di formaggio e una bottiglia d'acqua, perché sorgenti lassù non ci sono": intervista con Lindo Unfer, «recuperante» e direttore del museo della grande guerra di Timau", *Studi Interculturali*, 2#2015, pp. 7-31.

suno..., nessuno poteva rimanere! Siamo stati obbligati a raccogliere le nostre cose, e andare ed abbandonare... prendere lo stretto necessario e andare...

Noi eravamo sistemati in una casa a Rivo, eravamo in quattro famiglie dentro... ognuno si faceva da mangiare... poi facevano la minestra nella latteria di Paluzza, nella caldaia grande della latteria e qui ogni famiglia andava a prelevare con un recipiente la propria razione: tante persone e tante razioni...

Nel mese di ottobre siamo rientrate in paese... non c'erano molte strade fatte ce'rano solo sentieri, era tutto da fare, non c'era neppure la strada per arrivare qui in paese, solo sentieri. E allora fin dove potevano arrivavano i muli, poi d'autunno che ha iniziato a nevicare ha dovuto andare anche la gente a portare i viveri ai militari lassù.

BRANO MUSICALE: FOES scritto da ALVISE NODALE[ix]

Dal diario della maestra Amabilia (Fonte: Angelo Nataloni e Andrea Soglia, *Castellani oltre il Piave: la memoria e il ricordo*, Faenza, Edit Faenza, 2006):

Così è la guerra.

Io vorrei che il dolore di tante madri e spose, per miracolo divino, non rimanesse dentro l'anima, ma si concretasse in qualcosa di tangibile, di palpabile, tanto da esser compreso da tutti nella sua immensità e l'umanità davanti a tanto strazio, bandisse per sempre la guerra dalla faccia del mondo.

Un giorno per l'arrivo improvviso di altre truppe, i due piccoli negozietti di Cercivento rimasero privi di tutti i generi di prima necessità, quindi io e la mia collega decidemmo di recarci a Paluzza per qualche piccola provvista.

La strada carrozzabile sarebbe stata più sicura, ma faceva una grande curva allungando il tragitto di qualche chilometro, così c'incamminammo per una scorciatoia, che avevamo percorso tante volte.

Attraversammo il fiume su passerelle poste sopra grossi sassi e fummo all'altra sponda. Là trovammo un accampamento di soldati di fanteria a riposo, dopo parecchi giorni di trincea.

Parecchi erano ubriachi. Forse individuando in noi delle forestiere, ci presero per alcune di quelle donne di facili costumi, che seguivano i soldati in cerca di avventure, perciò s'avvicinarono cercando d'abbracciarci e dicendo molte oscenità, ma il nostro contegno li convinse presto che si erano sbagliati.

[ix] Alvise Nodale è nativo di Sutrio, giovane cantautore che ha già all'attivo un CD, "Conte flane", con musiche e testi propri in friulano carnico. Ha scitto questo brano appositamente per lo spettacolo, prendendo spunto dalla celebre poesia di Ungaretti "Soldat".

Tuttavia dovemmo sostenere un po' di lotta per allontanarli. La mia collega, di costumi e principi morali assai rigidi, s'indignò talmente che, giunte a Paluzza, fermò il primo ufficiale che incontrò e fece un mucchio di rimostranze. L'ufficiale la guardò, sorrise e disse con la massima calma: «Signorina, venga con noi per qualche ora in trincea poi... capirà».

L'episodio si concluse così. Comunque decidemmo di muoverci il meno possibile dal nostro paese e di non approfittare delle scorciatoie. Inoltre era necessario non andare mai sole e tenere un contegno rigido, quasi sgarbato, anche se si trattava di gente che forse andava a morire.

Certi limiti non dovevano essere oltrepassati, specialmente trattandosi di due povere maestre, sole, abbandonate e lontane dalla famiglia. Negli ultimi giorni che restammo lassù la vita era diventata quasi impossibile e attendevamo con ansia la chiusura della scuola, che certo non poteva tardare.

Cos'è questa guerra di LUCA DUZZI[x]

Cos'è questa guerra, stipata nel cuore dell'uomo. Questa ricerca vorace e disperata d'un equilibrio oramai perduto.

C'è qualche forza negativa che giace nel profondo d'ogni uomo, o forse più di una. E quasi per un'assurda legge fisica si scontrano all'infinito, nella vana ricerca del proprio stato di quiete.

Perché l'uomo combatte contro se stesso. Da dove viene questo male. Perché la madre ha deposto in noi questo seme come suo ultimo lascito. Perché le abbiamo voltato le spalle, rinunciando al bene che in principio ci fu concesso. Lei, presente sotto tutte le forme che compongono il mondo, riesce a sfuggirci fra le dita, come se per condanna fossimo destinati a non stringerla, mai.

Chi è l'artefice di tutto questo. Dove si trova questa folle mente.

E loro, che in quel tempo furono condotti al patibolo, per essere fuggiti da quel seme, furono subito inghiottiti da esso.

Staranno ora baciando le rive di un nuovo mondo?

Sei stato giusto? Gentile? Non importa, per tutti c'è l'ultimo respiro, prima che la madre ti riaccolga sorridendo nel suo oscuro grembo.

[x] Luca Duzzi, autore di questa parte del testo, è un giovane studente di Sutrio che ha per un certo periodo collaborato con il gruppo dei giovani musicanti che ha suonato la colonna sonora dello spettacolo.

Eppure, io, consapevole del nulla, mi chiedo con tormento: cos'hanno provato loro in quegl'ultimi passi, avranno trovato la salvezza in fondo al sentiero, quali arcani gli sono stati svelati dalle bocche dei fucili, cosa c'era scritto sul volto dei loro fratelli, cosa hanno conosciuto, dopo l'ultimo consapevole sguardo sul mondo. Vorrei essere là e chiederglielo, vorrei essere là e sbirciare attraverso i loro occhi, ammirare quell'ultima folle immagine. E poi, voltarmi assieme a loro, ritrovare quella luce perduta, accettare quell'originaria fonte e cosi perdermi ed annegare nelle sue infinite forme.

Dal diario della maestra Amabilia (Fonte: Angelo Nataloni e Andrea Soglia, *Castellani oltre il Piave: la memoria e il ricordo*, Faenza, Edit Faenza, 2006):

Un giorno sapemmo che doveva passare un gruppo di prigionieri e fummo spinte dalla curiosità d'andare a vederli.

Fu uno spettacolo che non ebbe niente di grandioso, né di commovente, nemmeno ci procurò il più lieve sentimento di avversione, anzi mi parve quasi di non considerarli nemici.

Era un gruppo piuttosto esiguo di soldati sporchi, laceri, affaticati, non avevano un'espressione ostile, né si notava in loro alcun segno di baldanza. Li avevano bendati, ma un po' dovevano vedere perché camminavano appaiati, con una certa sicurezza.

Alcuni mi parvero quasi contenti e forse lo erano. In fondo la guerra per loro era finita e c'era da augurarsi che una sorte simile toccasse anche ai nostri cari: invece essi lasciarono la vita sui campi di battaglia e non tornarono più.

VOCE GUIDA

I soldati, per vivere e combattere nelle migliori condizioni di efficienza materiale e morale, avevano bisogno giornalmente di vettovaglie, munizioni, medicinali e materiali per rinforzare le postazioni, e attrezzi vari.

I magazzini e i depositi militari, dislocati in fondovalle, non avevano collegamento con la linea del fronte, non esistendoci rotabili che consentissero il transito di carri a traino animale o di automezzi.

La guerra si faceva sulle montagne e i rifornimenti ai reparti schierati dovevano essere portati a spalla.

La situazione venutasi a creare con i feroci combattimenti, non permetteva che venissero sottratti i soldati dalle linee per adibirli a questo servizio. Ecco quindi che il Comando Logistico della Zona e quello del Genio, chiesero aiuto alla popolazione. Ma a chi?

Ecco quanto si legge nel libro di Angelo Dreosti e Aldo Durì, *La grande guerra in Carnia - Nei diari parrocchiali e nei processi del tribunale militare*

Da: Angelo Dreosti e Aldo Durì, *La Grande Guerra in Carnia. Nei diari parrocchiali e nei processi del Tribunale militare*, Udine, Gaspari, 2006, pp. 94-106:

Contemporanea alla requisizione di generi alimentari e materiali, l'impiego coatto di personale civile del posto, per lavori di ogni tipo, è la scelta degli occupanti che maggiormente colpisce le zone occupate.

Le requisizioni di mano d'opera pur essendo vietate dalla Convenzione dell'Aja,[xi] *se non per eccezionali bisogni dell'esercito occupante, vengono considerate come una delle azioni sistematiche per lo sfruttamento economico del paese.*

L'ordinanza n. 50282, approvata il 14 marzo 1918 a Baden, emanata dal generale Von Below, decreta che ogni comune deve stilare un elenco nel quale devono comparire tutti gli uomini di età compresa fra i 15 e i 60 anni di costituzione robusta e tutte le donne dai 16 ai 50 anni che hanno già avuto esperienze nelle fabbriche o in agricoltura.'

Vengono stabilite anche delle corrispettive paghe che ovviamente variano a seconda della specializzazione degli operai. Possono andare da L. 9,00 per un operaio definito superqualificato fino a L. 3,10 per un fanciullo. Si tratta sempre di Lire Venete dal valore irrisorio.

I comandi locali comunque applicano a loro discrezione tali ordinanze, il più delle volte non rispettandole.

Le donne vengono impiegate soprattutto nelle industrie tessili della bassa, nelle aziende agricole, ma non si disdegna nemmeno di impiegarle nei lavori stradali in mancanza di manodopera maschile.

In montagna sono utilizzate quali portatrici per il trasporto di materiale in alta quota.

A questo riguardo interessante notare che compare nelle relazioni di molti parroci la denuncia di questi atti. Il sacerdote GioBatta Bulfon di Timau[xii] *annota che un numero a turno di persone di*

[xi] Il testo si riferisce con ogni probabilità a quella che è stata definita Seconda Convenzione dell'Aja (1907), per differenziarla da quella del 1899, incentrata sulla definizione di crimini di guerra, firmata il 29 giugno dello stesso anno, ed entrata in vigore il 4 settembre 1900. La seconda, incentrata sulle disposizioni in tema di diritto bellico internazionale, viene firmata il 18 ottobre 1907 ed entra in vigore il 26 gennaio 1910. A questa fanno dunque riferimento le nazioni belligeranti durante la Grande Guerra.

[xii] Giobatta Bulfon (1869-1944), generalmente molto più conosciuto nella valle del Bût con il nome di "pra Tita", è un'altra delle figure leggendarie e carismatiche che popolano storia e racconti connessi alla Grande Guerra in Carnia. Pur non essendo stato a Timau nel corso degli anni del conflitto, ha servito nella parrocchia di Timau dal 1904 al 1910 e dal 1927 al 1944. Dotato di passione, zelo

ambo i sessi sono costrette a fare portatrici di viveri e munizioni fino a Malga Lavardet. Essendo scarsa la presenza di uomini in paese le portatrici sono quasi sempre giovinette e donne, scortate da pochi uomini.

Alle donne veniva di solito corrisposta una paga molto più bassa rispetto agli uomini.

A tale proposito è significativo il verbale del sindaco di Paluzza nel quale si accenna all'ingaggio forzato di donne e giovinette per i lavori di costruzione di ferrovie e opere stradali. Ingaggi che sono vere e proprie deportazioni accompagnati da maltrattamenti e minacce da parte degli agenti. '

Per i corrispettivi salari, si teneva in considerazione le paghe corrisposte dai comuni e dagli impresari prima della guerra, senza considerare il notevole rialzo dei prezzi e la difficoltà a trovare alimenti. Dalle paghe già basse inoltre, vengono fatte delle trattenute per piccole quantità di farina di granoturco che sono fornite dalle autorità.

Succede così che le famiglie si trovano nell'impossibilità di rifornirsi di generi alimentari, mentre gli uomini validi, ricevono una quantità di vitto non sufficiente nemmeno per loro stessi.

Il parroco di Rivalpo Gian Battista Facci[xiii] *mette in evidenza le scene di strazio che si vengono a creare alla notizia della requisizione di un consistente numero di giovani donne di Paularo, Timau e Cleulis. Sia le stesse ragazze che le madri sono colte da un gran sconforto e minacciano gesti estremi.*

VIDEO TESTIMONIANZA REALIZZATA NEI PRIMI ANNI '80 DA CELESTINO VEZZI

Intervista a Primus Anna Nânali di Timau:[xiv]

Cominçât i vin dal '15 a puartâ su i vivars in Pramôs. Da Pramôs vin començât a fâ las stradas, a lajù da sie dulà che si va su tal simiteri, la strada sot a no era a era noma chê dal paîs e la vin fata nou.

---

e fervore, molto amato dai parrochhiani, è alla sua determinazione e caparbietà che si deve prima la ricostruzione del locale Santuario del Cristo e poi la sua trasformazione nell'attuale Tempio Ossario di Timau, cimitero di guerra che ospita 1763 spoglie di caduti dal fronte dell'Alto Bût e dintorni, delle quali 297 sono di combattenti austro-ungarici. Si veda Rocco Tedino e Mauro Unfer, *Il Tempio Ossario di Timau*, a cura dell'Istituto di Cultura Timavese, Paluzza, ip. C. Cortolezzis, 2006.

[xiii] Gian Battista Facci, parroco a Rivalpo Valle dal 1909 al 1919.

[xiv] Primus Anna Nânali, nativa di Timau, è una delle "puartadoris cjargnelis" (portatitrici carniche), sulle quali si veda Costantino De Franceschi, Adriano Gransinigh, *Le portatrici carniche*, 6^ ed., Tipografia Cortolezzis, Paluzza 2003; e i ricordi e le considerazioni ad esse dedicate da Lindo Unfer nell'intervista concessami, in Mario Faraone, "Un po' di polenta, un pezzettino di formaggio e una bottiglia d'acqua, perché sorgenti lassù non ci sono": intervista con Lindo Unfer, «recuperante» e direttore del museo della grande guerra di Timau", *Studi Interculturali*, 2#2015, pp. 7-31.

Una scuadra a era la via dulà ch'a si va su tal simiteri e una scuara i èrin a cà vie dulà ch'a è la cantoniera e cul carel i sin ragiunts dopo tal mieç... i la vin fata duta nou chê strada; sul Gamspitz la vin fata duta nou chê strada. E lassù i todescs dal Freikofel nus jodevin cà un toc e alora al era un sergente che nus tigniva simpri a bada di tignisi denti da mont parcèche ogni tant a vignive una palotula... di fat cuant che ai son rivâts i todescs nus àn det che lôr nus an viodudas, ma che lôr no volevin fânus dal mâl parcèche lôr ai capivin come ch'i èrin sfuarçâts a lavorâ e no volevin copânus. Insome là denti dulà che si va su tai Rônos encje aì al ere un barachin ch'a ere la teleferiche dulà che ai mandavin jù i biâts ferîts. E aì dopo si fermavin chescj biâts e ai spietavin l'autoambulance... in Pramôs i puartavin la spese a di chei che ur tocjave la cjarn la vevin pesant. Encje aì simpri e dome in scarpets. Chês grandas, chês vecjas si cjapavin pa code dai mui, e as lavin su.

Ma nou no nus cjapavin i vevin 15/16 agns, nou magari vaint lâ su, freit, bagnât tai pîts, cui scarpets e las çuculas.

In chê volte no si sieravin i puartons, al ere dut viert; i puartons vecjos noi stave nencje sierâts, no! Un Sergjente al vosave: fuori tutti i borghesi dai 12 anni in poi! Fuori! Ai ere restâts cence munisions su pa mont da Tierç, son restâts cence munisions e i todescs ai sbaravin che plui ne 'ondade, in continuo e lôr cence munisions...

Alore, fûr ducj fruts, grancj, vecjos e vie ducj. I piçui ai lave fint lassù in Fâs e nou plui indavant e dopo ai vignive inscuintre parfin i soldâts... a nus vegnivin inscuintre da premure ch'ai veve parceche ai ere restâts cence munisions... I poiavin, nus davin chel bicjerin... e scuignivin lâ no podevin fermâsi.

Vivars e munisions encje... vegnivin pajadas... no sai se nus davin 50 centesims in chê volte, o un franc ogni viaç. Fasevin dome un viaç in dì... e Dio Santo cu la cjame scuignivin encje pousâ cualchi volte,massime a di ches che ur tocjave la cjarn a la vevin pesant... un cuart di manç... lavin as vot, vot e miege e vignivin a cjase a miesdì.

A 'nd ere achì, da Cleulas, da Paluce che as vignivin... i erin in tantas. ... a à lassât... chei biâts soldâts ju ai simpri tal cûr cuant che ju sintivi vosâ 'Mamma mia!' Mi vignive di vaî a sintîju e i ai det 'Cui sa biadas mâris cetant che lôr a prearan pai fîs e lôr achì ai clamavin mâri! Mamma mia aiutami!'

Abbiamo iniziato a portare su i viveri in Pramosio nel '15. Da Pramosio abbiamo iniziato a costruire le strade, laggiù nella segheria dove si va al cimitero non esisteva la strada sottostante, c'era solo quella del paese, l'abbiamo costruita noi.

Una squadra era dove si sale verso il cimitero e un'altra dov'è la casa cantoniera e con il carrello un po' alla volta ci siamo incontrati nel mezzo... l'abbiamo fatta tutta noi quella strada; sul Gamspitz l'abbiamo fatta noi la strada. E lassù i tedeschi dal Freikofel ci vedevano in un punto e allora c'era un sergente che ci teneva a bada invitandoci a coprirsi sotto monte perché ogni tanto arrivava qualche pallottola... infatti quando sono giunti qui i tedeschi ci hanno detto che ci avevano viste, ma loro non volevano farci del male, pensavano che fossimo quasi come obbligate a lavorare e non volevano ammazzarci. Insomma dove si sale verso i Rônos c'era un baracchino dove ar-

rivava la teleferica e qui mandavano giù i poveri feriti dal fronte. E lì questi poveretti attendevano l'ambulanza... in Pramosio portavamo anche i viveri e a chi toccava il carico di carne l'aveva pesante. Anche qui sempre e solo con i scarpets. Quelle più grandi, quelle più anziane si appendevano alla coda dei muli e salivano.

Ma noi non ci prendevano avevamo 15/16 agns, noi magari piangendo salivamo, freddo, piedi bagnati, con i scarpets o gli zoccoli di legno.

Una volta, non si chiudevano i portoni delle case, era tutto aperto; i portoni vecchi non riuscivano neppure a rimanere chiusi. Un sergente gridava: fuori tutti i borghesi dai 12 anni in poi! Fuori! Erano rimasti senza munizioni sul monte Terzo, e i tedeschi sparavano a più non posso, senza tregua e loro senza munizioni...

Allora, fuori tutti i bambini, vecchi e via tutti a dare una mano. I piccoli salivano fino in Fâs e noi più avanti e dopo i soldati ci venivano incontro... dalla premura che avevano perché erano rimasti senza munizioni...

Scaricavamo, ci davano un bicchierino... e poi ripartivamo, non potevamo fermarci.

Portavamo viveri e munizioni anche... ci pagavano, non so se ci davano 50 centesimi in quella volta, o una lira per viaggio. Facevamo solo un viaggio al giorno... e Dio Santo! con quel carico dovevamo anche riposare ogni tanto, in particolare a quelle che toccava la carne l'avevano pesante... un quarto di manzo... partivamo alle otto, otto e trenta e ritornavamo a casa a mezzogiorno.

Ce n'erano da qui, venivano da Cleulis, da Paluzza... eravamo in tante... ha lasciato... quei poveri soldati li ho sempre nel cuore e li sentivo gridare 'Mamma mia!' Mi veniva da piangere a sentirli ed ho detto 'Chissà, povere mamme, quanto pregheranno per i loro figli e loro qui a chiamare mamma! Mamma mia aiutami!'

Dal diario della maestra Amabilia (Fonte: Angelo Nataloni, Andrea Soglia, *Castellani oltre il Piave: la memoria e il ricordo*, Faenza, Edit Faenza, 2006):

Poco tempo dopo anche Silvio dovette partire come Ufficiale di complemento nel corpo degli Alpini.

Ci salutammo prima di lasciarci per la via che conduceva da Cercivento a Paluzza.

Egli indossava già la divisa militare perché attendeva un automezzo che lo avrebbe portato a Tolmezzo, dove si trovava il suo comando.

Era il tramonto: un gran fascia rossa tingeva il ciclo ad occidente, ma dove il sole era calato persisteva un punto più fiammeggiante, come un'immensa ferita, dalla quale sgorgasse sangue vivo e di sangue parevano pure le acque del But, le vette degli abeti e più lontano le punte aguzze di Pal Piccolo e Pal Grande, di Monte Croce Carnico.

Dietro a quelle cime tuonava il cannone e in certi attimi di silenzio si udiva anche il crepitio delle mitragliatrici.

La guerra infuriava e noi dovevamo lasciarci. Avevamo la morte nel cuore! Era difficile trovare parole di fede, di speranza, d'amore davanti ad una realtà alla quale non era possibile sottrarsi.

Silvio era pallido, disfatto, non riusciva a parlare, solo mi stringevate a sé; io piangevo...

Poi cercammo di farci coraggio, di risollevarci dal gran peso che ci opprimeva. Forse la guerra sarebbe finita presto... tutti lo dicevano... forse chissà... sarebbe accaduto qualcosa che avrebbe posto fine a quella angoscia. Occorreva avere fede in un po' di fortuna e sperare, tanto abbattersi non serviva proprio a nulla.

Promettemmo di scriverci ogni giorno, magari solo una di quelle famose cartoline gialle in franchigia per militari che contenevano poche parole, ma sufficienti per portare la tranquillità in tanti cuori in ansiosa attesa.

II rombo di un motore ci avvertì che era giunto il momento di lasciarci. Ci baciammo in fretta per non commuoverci troppo. L'automezzo sul quale vi erano altri militari partì. Egli mi salutò a lungo con la mano.

Mi pareva calmo, quasi sorridente: così rimase scolpita la sua immagine nella mia mente per lunghi anni.

Non lo rividi più!...."

BRANO MUSICALE: STELUTIS ALPINIS su arrangiamento dei giovani musicisti

VOCE GUIDA BRUNO

Il 29 giugno 1916 la Pieve di San Martino di Cercivento fu trasformata in tribunale di guerra per il processo contro 80 alpini 'rei', tutti, di 'rivolta in presenza del nemico'; in realtà il rifiuto di quei soldati a conquistare la cima est della Creta di Collinetta, in una maledetta sera del 24 giugno 1916 era motivato soltanto dalla lucida consapevolezza che quello sarebbe stato un inutile suicidio e che altre vie - ben note a quei militari esperti di monti - si potevano tentare. 29 giugno ore 16.00 inizio del processo, ore 20.00 sospensione della seduta; 30 giugno ore 5.00 interrogatorio imputati, ore 11.30 sospensione interrogatorio, ore 14.00 ripresa interrogatorio imputati, ore 20.00 termine interrogatorio e sospensione della seduta; ore 22.00 ripresa della seduta; ore 24.00 licenziamento testimoni, allontanamento imputati, il Tribunale Straordinario pronuncia la sentenza.

1 luglio 1916 ore 3.00 la lettura della sentenza. Degli 80 imputati:

4 condannati a 10 anni di reclusione militare, 10 condannati a 6 anni di reclusione militare, 15 condannati a 3 anni di reclusione militare, 42 assolti per insufficienza di prove, 5 assolti per non aver commesso il fatto, 4 condannati alla pena di morte:

Caporal Maggiore Ortis Gaetano Silvio di Paluzza classe 1891 anni 25
Caporale Zappatore Corradazzi Giovani Battista di Forni di Sopra classe 1889 a. 27
Caporale Matiz Basilio di Timau classe 1894 a. 22
Soldato Massaro Angelo Primo di Maniago classe 1888 a. 28
Poco dopo le quattro del mattino la mesta colonna lascia la canonica...

Da 'Fusilâts' inedit di Celestino Vezzi

Il tor al à batût da un pouc las cuatri; ai rive i Carbonîrs.

Nus lein las mans daûr la schene e nus fasin jesci e, in file un daûr chel âti, i cjapìn il pedrât ch'al puarte viers il simiteri. Dôs filas di fusjîi nus oblèin il cjaminâ; las gjambas mi pêsin, i sint sot i pîs i claps dal pedrât, il flât nol mi ven.. Mi cjâli un pouc atorn... Dut al tas... il prin lusôr flap dal dì al mi mostre dome ombras di soldâts lassù sui prâts dongje il simiteri... A mi ven di pensâ a mê mâri e i vai. Si! I vai tant che i mi domandi inmò parcè propit a mi!

Vin apene passât il simiteri e i nin subit oltre il mûr viers mont; i viout insom dal prât viers il Riu di Cjaule cuatri cjadreas metudas in rie e saldadas cun claps.

Mi sint simpri plui bessol; il cjâf al busine, il freit al torne a fâmi trimâ la vite, cjalt e freit ai giuin cul gno cuarp, i tâchi a bati i dincj cence rivâ adore di fermâju, i sint i batits dal cûr che mi rivin fintramai in bocje e ai rimbombe tas vorêlas...

Parcè... parcè mi domandi tant che âtas figuras a mi tant cjaras si dan la volte tai miei vôi che noi viout âti il mont atorn atorn. Mi mouf cence savei, i pîs ai stente a alçâsi, m'inçopedi tai bars di jerbe... las gjambas as pêsin simpri di plui. I ai poure, si! I ai poure di murî! Di murî cussì, come un delincuent, come un danât, come un lâri, come un sascìn... Chê âte dì mi àn dade la madâe, voi mi train, voi mi còpin!

Lu capîso? A mi copin!

Da 'Fucilati' inedito di Celestino Vezzi

L'orologio ha da poco scandito le quattro; arrivano i Carabinieri. Ci legano le mani dietro la schiena e ci fanno uscire e, in fila indiana, imbocchiamo l'acciottolato che porta verso il cimitero.

Due file di fucili obbligano il cammino; le gambe mi pesano, sento sotto i piedi i sassi dell'acciottolato, fatico a respirare. Mi guardo intorno... Tutto tace... il primo scarno chiarore dell'alba mostra solo ombre di soldati lassù sui prati nei pressi del cimitero... Penso a mia mamma e piango. Si! Piango mentre mi chiedo ancora perché a me!

Abbiamo appena passato il cimitero e andiamo oltre il muro sotto monte; vedo sul prato al di là del Rio di Cjaule quattro sedie disposte in riga e fissate con sassi.

Mi sento sempre più solo; la testa mi ronza, il freddo mi fa tremare, caldo e freddo giocano con il mio corpo, batto i denti senza riuscire a fermarli, sento i battiti del cuore risalire fino in bocca e rintronare nelle orecchie...

Perché... perché mi chiedo mentre altre figure a me molto care scorrono nei miei occhi che non vedono più il mondo intorno.

Mi muovo senza saperlo, i piedi faticano ad alzarsi, m'inciampo nelle zolle di erba... le gambe pesano sempre di più.

Ho paura, si! Ho paura di morire! Di morire così, come un delinquente, come un condannato, come un ladro, come un assassino... L'altro giorno mi hanno dato la medaglia, oggi mi sparano, oggi mi ammazzano!

Lo capite? Mi ammazzano!

VIDEO TESTIMONIANZA REALIZZATA NEL 2005 DA CELESTINO VEZZI

Testemoneance di Gjino de Çurçuvint

'In merit a fusilasion i conti ce ch'a mi à lassât det mê mâri...

...une volte ch'ai son rivâts a lassù ch'ai dominave vie la viste sul alt ce ch'al sucedeve daûr dal simiteri e dal lasaret: a 'nd'ere un strano moviment di trupe, soldâts, Carbinîrs... moviment insome strani ch'a nol ere il solit. Chescj soldâts al ere che a Çurçuvint tas scueles elementârs al ere un cors di Allievi Ufficiali e ai veve fats lâ su a assisti a fusilasion encje i giovins di chel cors. Chel om ch'al ere cun mê mâri al dîs: 'Voi lâ a viodi ce ch'al suceit a là vie!' Alore al è lât vie par une stradute ch'al si puarte a girâ esatamenti parsôre dal puest da fusilasion e al viout ju ce ch'al sucedeve abas. Al viout che ai cuatri alpins leâts tas cjadrees, al viout ch'a 'nd'ere Uficiâi ch'ai tabaiave, al jout il ploton di esecusion formât da Carbinîrs, pront e dopo un pouc al viout encje ch'al rive Sior Santul Pre Luigj Zuliani; al veve la cuete e la stôle e alore chel om al à pensât 'Al è vignût a dâ il Vueli Sant a chei cuatri ch'ai àn da fusilâ o ch'ai àn già fusilât!' al pensave... Al torne indaûr tal prât e al dîs a mê mâri: 'A lavìe as suceit roubes brutes! Cussì e cussì.. Ven vie viodi encje tu!' Mê mâri a va vie tal puest aì ch'ai viodeve jù, platansi daûr i sterps e a à viodût dut il sest. A à viodût che Sior Santul al tabajave adalunc cui Uficiâi, al à tant cjacarât e vosât, a sintive dome ch'al diseve 'Sono uomini, non sono bestie! Sono uomini, non sono bestie!' A un cert punto Sior Santul al salte il Riu di Cjaule, parceche ju àn fusilâts di là dal Riu di Cjaule sot mont, e al va vie e al si met assieme a di chei ch'ai veve da fusilâ. In chel moment alore i Carbinîrs ai son lâts aì a lu àntin, lu stratonin, lu tirin atorn... lui al resisteve encje-mò senonchè in tancj lu àn cjapât e pocât denti intun careton militâr ch'al ere cuviert e sierât di têlos chest careton, no...

Testimonianza di GINO DE CONTI di Cercivento[xv]

'In merito alla fucilazione racconto ciò che mi ha lasciato detto mia madre...

...una volta che sono giunti lassù che dominavano dall'alto ciò che succedeva dietro il cimitero e del lazzaretto: c'era uno strano movimento di truppe, soldati, Carabinieri... movimento insomma strano non abituale. A Cercivento nelle scuole elementari c'era un corso di Allievi Ufficiali e avevano fatto salire lassù ad assistere alla fucilazione anche gli allievi del corso. L'uomo che era con mia madre dice: 'Voglio andare a vedere ciò che succede!' Allora ha imboccato una stradina che porta, aggirando, esattamente sopra il luogo della fucilazione e vede ciò che stava accadendo sotto. Vede che c'erano quattro alpini legati nelle sedie, vede alcuni Ufficiali che parlavano, vede il plotone di esecuzione formato da Carabinieri, pronto e poco dopo vede giungere il parroco don Luigi Zuliani; indossava la cotta e la stola e all'ora quell'uomo ha pensato 'È venuto per somministrare l'Olio Santo ai quattro che devono fucilare o che hanno già fucilato!' pensava... Ritorna sul prato e dice a mia madre: 'Lavvia accadono cose brutte! Così e così.. Vieni a vedere anche tu!' Mia mamma lo segue in quel posto nascondendosi dietro gli arbusti e vede la scena. Vede anche che il parroco parla a lungo con gli Ufficiali, ha parlato molto e alzato anche la voce, sentiva solo che ripeteva 'Sono uomini, non sono bestie! Sono uomini, non sono bestie!' Ad un certo punto il sacerdote salta il Rio di Cjaule, perché li hanno fucilati al di là del rio sotto monte, e si mette a fianco di quelli da fucilare. In quel mentre i Carabinieri lo prendono, lo sollevano, lo strattonano, lo tirano... lui resisteva ancora finché in tanti lo hanno preso e spinto in un carrettone militare che era coperto di teli...

Da 'Fusilâts' inedit di Celestino Vezzi

I cîr di vosâ ma da mê bocje no jes paraule! I smani... Un Carabinîr mi fâs sentâ su pa cjadrê, davant di me i viout il ploton cu las sclopas che al si sta parecjant... dome un marilamp, dopo une gneule di fumate a mi tol vie, mi pâr un sum... Mi lèin tal schenâl da cjadrê e mi metin une bische su pai vôi. No capìs nuâti! I sint dongje di me vous e rumôrs... e i miei compagns? Ce luncs chei moments, la poure a è parone... I torni a clamâ MÂRI!

Ma mâri a no sint... I sei bessol!

Un lamp, une schirie di colps, i berli e l'anamâl al mi dà un bot tal pet al mi rosê denti e al mi tol la vite.

Tribunale Straordinario di Guerra della 26^ Divisione

[xv] Gino De Conti, (1928-2015), nativo di Cercivento, pur semplice muratore era un appassionato ricercatore della storia locale.

Oggi 1° luglio 1916 alle ore 4 e minuti 58' in Cercivento di Sopra, presente la truppa sotto le armi, è stata eseguita, in conformità ai regolamenti, la sentenza capitale emanata dal Tribunale Straordinario di guerra, contro i seguenti militari condannati alla pena di morte per mezzo della fucilazione nel petto:

Caporal Maggiore Ortis Gaetano Silvio, Caporale Zappatore Corradazzi Giovani Battista, Caporale Matiz Basilio, Soldato Massaro Angelo Primo.

Sior Santul Pre Luigi Zuliani tal libri dai muarts al à scrit cussì: 'Ignis ballistis transfossusfuit causa facti Zellonkofel ob inoboedentiam.' Copât cul fûc da sclope in seguit ai fats dal Cellon par no vei ubidît!

Da 'Fucilati' inedito di Celestino Vezzi

Cerco di urlare, ma dalla mia bocca non esce una parola! Smanio... Un Carabiniere mi fa sedere sulla sedia, davanti a me vedo il plotone con i fucili che si sta preparando... solo un momento, poi una nube di nebbia mi avvolge, mi sembra un sogno... Mi legano allo schienale della sedia e mi mettono una benda sugli occhi.

Non capisco più nulla! Sento vicino a me voci e rumori... e i miei compagni?

Che lunghi quei momenti, la paura è sovrana... Chiamo ancora MAMMA! Ma mamma non sente... Sono solo!

Un lampo, une serie di colpi, urlo e la bestia mi dà un colpo nel petto, mi rode dentro e mi prende la vita.

Tribunale Straordinario di Guerra della 26^ Divisione

Oggi 1° luglio 1916 alle ore 4 e minuti 58' in Cercivento di Sopra, presente la truppa sotto le armi, è stata eseguita, in conformità ai regolamenti, la sentenza capitale emanata dal Tribunale Straordinario di guerra, contro i seguenti militari condannati alla pena di morte per mezzo della fucilazione nel petto:

Caporal Maggiore Ortis Gaetano Silvio, Caporale Zappatore Corradazzi Giovani Battista, Caporale Matiz Basilio, Soldato Massaro Angelo Primo.

Il parroco don Luigi Zuliani nel libro dei morti ha scritto così: 'Ignis ballistis transfossus fuit causa facti Zellonkofel ob inoboedentiam.' Ucciso con il fuoco del fucile in seguito ai fatti del Cellon per non avere obbedito!

Testimonianza di Antonio Morassi di Cercivento[xvi]

Ho visto i quattro giustiziati stesi nella cella mortuaria del cimitero, due sul tavolaccio e due sul pavimento ancora con le mani legate…

Ho assistito alla chiodatura delle bare ed ho partecipato con pochissime altre persone al rito funebre della sepoltura con deposizione delle salme in una fossa comune….

Però quello che mi ha maggiormente turbato e rattristato sono state le lacrime del parroco Don Luigi e di molti dei familiari distrutti dal dolore ai quali era stato tassativamente vietato di esprimere con il pianto e la viva voce la loro disperazione…

BRANO MUSICALE: UN SOLDATIN di Giorgio Ferigo[xvii]

[xvi] Antonio Morassi (1904-2001), nativo di Cercivento, sarto con un negozio che al tempo stesso era una sartoria e un panificio, per un certo periodo sindaco del paese, attivo promotore di molte iniziative, appassionato cultore di storia locale.

[xvii] Giorgio Ferigo, «Un soldatin» da *Cjamp dai pierdûz amôrs* (1983), Nimis, AVF 990, musicassetta e LP. Giorgio Ferigo (1949-2007) è stato uno scrittore, storico e musicista italiano. Lavoratore metalmeccanico, laureatosi poi in Medicina e Chirurgia nel 1976 presso l'Università degli Studi di Padova, aveva conseguito le specializzazioni in medicina del lavoro e in igiene e Medicina Preventiva, con orientamento in sanità pubblica. Ferigo ha ispirato e ha contribuito a fondare il «Povolâr Ensemble», delle cui canzoni ha firmato i testi. Ha partecipato alla fondazione del Coordinamento dei Circoli Culturali della Carnia. È stato direttore del Museo Carnico delle Arti Popolari «Michele Gortani» di Tolmezzo dal 1994 al 1998 e successivamente è rimasto all'interno del consiglio di amministrazione dell'ente. Tuttavia il più forte e duraturo influsso di Giorgio Ferigo alla vita culturale carnica e friulana è stato probabilmente quello musicale e poetico. Utilizzando la lingua friulana (nella sua variante carnica) con eccezionale abilità, e raggiungendo vette di scrittura paragonabili probabilmente solo a quelle di Pasolini, Ferigo ribalta dall'interno i molti stereotipi che avvolgono i friulani, tradizionalmente considerati forti lavoratori, gente onesta, soldati estremamente disciplinati e coraggiosi. Con una serie di ritratti in cui l'amore per il proprio popolo si somma alla rabbia per lo sfruttamento a cui è sottoposto senza mai ribellarsi, egli dipinge una situazione completamente diversa: piccoli paesi conformisti, in cui il diverso viene costretto ad emigrare o messo al bando e schernito; disertori che odiano lo Stato che li ha indotti ad andare a combattere contro gli stessi austriaci con cui prima della guerra fabbricavano mattoni durante l'emigrazione stagionale; donne che, abbandonate dal marito emigrante, partoriscono figli di nessuno durante gli anni della sua assenza; preti che seducono le mogli dei più deboli del paese; repressione sessuale che si accompagna a quella sociale. In questa stessa linea si inseriscono altri testi, più autobiografici e pregni di riflessione esistenziale. In essi resta sempre presente una forte volontà di cambiamento sociale, spesso accompagnata da una forte sensazione di isolamento nell'immobilismo da cui era, o si sentiva, circondato, ma altre volte pieni di allegria e di apprezzamento per la bellezza del vivere. Altro elemento spesso presente è la coscienza della sparizione di quel mondo, spopolato dall'abbandono dei paesi montani. Tutta questa produzione, retta da un'ottica tendenzialmente marxista con forti caratteristiche antidogmatiche e libertarie, si affianca ad altri testi più poetici e sognanti: ninne

DATI TECNICI DELLA PRODUZIONE

SCALETTA DI MASSIMA

- Grande Guerra, grandi numeri min. 5
- Dichiarazione di Michele Gortani 7/10/1918 min. 1,30
- *BRANO MUSICALE: La guerra di Piero* min. 5
- Dal Diario della maestra Amabilia min. 4
- Intervento di Celestino Isufai con fondo musicale min. 7
- Dal Diario della maestra Amabilia min. 2,30
- Dal Diario di Job Vittorio Giovanni min. 5
- VIDEO: intervista sgombero paesi Bellina Caterina min. 2
- *BRANO MUSICALE: Foes* min. 9
- Dal Diario della maestra Amabilia min. 3
- Intervento Luca min. 2,10
- Dal Diario della maestra Amabilia min. 1,10
- Portatrici min. 5,10
- VIDEO: intervista portatrice Primus Anna min. 7,10
- Dal Diario della maestra Amabilia min. 2,50
- *BRANO MUSICALE: Stelutis Alpinis* min. 4
- Finale con lettura testo Fusilâts di Celestino Vezzimin. 7,30
- *BRANO MUSICALE: Il soldatin* min. 5

MUSICANTI: Luca Boschetti, Alvise Nodale, Massimo Silverio
LETTURA SCENICA a cura di: Bruno Craighero, Gabriella Zanier, Manuela Quaglia, Celestino Isufai, Celestino Vezzi
PARTE TECNICA: Alessandra Silverio e Nicola Silverio

«Chê âte guere... la guere da int» (L'altra guerra... la guerra della gente) è andato in scena a:

---

nanne e leggende di una Carnia mitica, atemporale, in cui convivono contesse, giovani donne che cuciono e filano, boschi coperti di neve o in fioritura, ed in cui Ferigo esprime con delicatezza sentimenti e sensazioni che fanno quasi da contraltare alla rabbia espressa negli stessi album, rappresentando l'altra faccia della stessa realtà. Accanto ai notevolissimi testi delle canzoni, la forma musicale spezza parzialmente le tradizioni del canto friulano inserendo in questo elementi della musica cantautorale, tanghi, ritmi sincopati e strumentazioni elettriche, raggiungendo forme musicali che, quasi rivoluzionarie all'epoca, appaiono tuttora di grande modernità e gradevolissime all'ascolto, nonché profondamente simbiotiche con il significato del testo che supportano. Fonte: «Giorgio Ferigo», consultabile online all'URL: <*it.wikipedia.org/wiki/Giorgio_Ferigo*>.

Cercivento: organizzazione Circul Culturâl «La Dalbide» 16/08/2014
Tolmezzo: Scuole Medie 27/02/2015
Timau, Museo Grande Guerra: organizzazione CAI di Ravascletto 28/06/2015
Paularo: Scuole Medie 29/05/2015
Ravascletto: organizzazione Biblioteca di Ravascletto 19/08/2015
BAGNAROLA (PN): organizzazione Gr. Alpini di Bagnarola di S. Vito al T. per le scuole medie di S. Vito, Cordovado, Bagnarola, Savorgnano 28/05/2016
Cercivento: organizzazione Circul Culturâl «La Dalbide» 03/07/2016

Mass media che hanno dato notizia dell'avvenimento:
Radio e tv: Radio Studio Nord Tolmezzo, Radio Spazio 103 Udine, VTC VideoTeleCarnia di Treppo C.
Giornali: settimanale diocesano *La Vita Cattolica*, quotidiano *Messaggero Veneto*, bimestrale *La Dalbide*
Web: articolo di Marta Vezzi, «Chê altre vuere... la vuere de int çurçuvint: cirint radîs» (in friulano), *La Patrie dal Friûl: Par un Friûl plui furlan*, otubar 2014, consultabile online all'URL: *<www.lapatriedalfriul.org/?p=14068>*.

BIBLIOGRAFIA:

- Grande guerra, grandi numeri: Forcella- Monticone, *Plotone di esecuzione*, Laterza, 1972-1998
- La grande guerra in Carnia - Nei diari parrocchiali e nei processi del tribunale militare di Angelo Dreosti e Aldo Durì
- Diario della maestra Amabilia (dal libro *Castellani oltre il Piave - la memoria e il ricordo*, di Angelo Nataloni e Andrea Soglia, 2006)
- Diario di Job Vittorio Giovanni, di Illegio di Tolmezzo
- Celestino Isufai, testo e disegni del suo intervento
- *Cos'è questa guerra,* scritto da Luca Duzzi
- Testimonianze video: raccolte da C.V. negli anni '80
- I fusilâts: testo inedito di C.V.
- Brani musicali: *La guerra di Piero* di De Andrè
  Foes testo e musica di Alvise Nodale
  Stelutis Alpinis rielaborazione musicale del gruppo
  Il soldatin testo e musica di Giorgio Ferigo

CARINA IONELA BRANZILA was born in Ia)i, Romania. She is currently an EFL professional and academic, teaching both Business English to students at the oldest university of Romania ('Al.I Cuza' from Iasi) and young learners with British Council, Romania. She has a PhD in Children's Literature and its use in teaching foreign languages and she is also a certified CELTA and CELTA YLE teacher. She is much interested in the field of story-telling and children's literature and she wrote a first degree paper in teaching on the same topic, as well. She holds workshops at a lot of local and international conferences on EFL related topics and is in the process of becoming a teacher trainer.

BRUNO CRAIGHERO was born in Paluzza, Udine, in the midst of Carnia, a rugged and gentle border area between Italy, Austria and Slovenia. His childhood was peaceful, and since his earliest years he started to appreciate the stage and the world of acting. This passion directed his academic studies and he earned a degree in DAMS (Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo) at the University of Trieste. He attended several acting courses, and now he himself is a teacher of acting and History of the Theatre in a private academy, where he prepares the students and is artistic manager of the final productions. He is currently cooperating with several cultural Carnia based associations, such as «La Dalbide» cofounded by Celestino Vezzi. He is deeply passionate of any artistic forms, from the more classical ones to those more unusual.

BRUNO CRAIGHERO, clase 1982, al nas in Cjargne, une tiere garbe e dolce al cunfin tra Italie, Austrie e Slovenie. La sô infanzie a scor serene, e al tache fin da piçul a scuviergi il mont da recitazion. Cheste passion a deventarà man man la reson ch'a guidarà i siei studis academics, fintramai a laurèe in Disciplines dal Spetacul ta Universitât dai Studis di Triest. Al seguís une vore di cors di recitazion e al devente lui stes insegnant di recitazion e storie dal teatri intune academie privade, là ch'al dà une man encje a curâ, sot ogni aspiet, i spetacui finâi dai students. Atualmenti al colabore cun divierses associazions culturâls, e tra chestes il Circul Culturâl «La Dalbide». A si apassione a dutes las formes di art, das plui tradizionâls as plui strambes.

MARIO FARAONE was born in Tripoli, Libia, an intercultural event that directed his cultural choices and motivated his interests and passions such as cooking, do-it-yourself, decoupage, mountain hiking and the love for English language literatures and cultures. He has a Ph.D. in Literatures of the English Speaking Countries (Università di Roma «La Sapienza» - Istituto Universitario Orientale, Napoli), and is *Fellow* of the Christopher Isherwood Foundation at the Huntington Foundation, San Marino, Pasadena, Los Angeles. He taught «English Literature» and « Literatures of the English Speaking Countries» at the Corso di laurea in Scienze e Tecniche dell'Interculturalità (Intercultural Department of Studies) at the University of Trieste, and at the Universities of Roma «La Sapienza», Cassino, Pescara and Foggia. Together with Gianni Ferracuti he is co-director of *Studi Interculturali* (*interculturalita.it*), and he is member of the Steering Committee of *Apertamente*, an intercultural association based in Monfalcone, Gorizia. He published *Un Uomo Solo* (*A Single Man*), a monographic study on autobiographical narratives and spiritual renewal in Christopher Isherwood, an author who represents one of his major field of research and competence. He also published essays and contributions in volumes on several issues such as politics and literature in the 1930s; «Englishness» and «Britishness» in 20th Century literature; South Asian and Carribbean Diaspora in the United Kingdom; intercultural influences of the Oriental religions and philosophies in British and American culture; the presence of Orient and Orientalism in Sherlock Holmes's canon, apocrypha and cinema and television adaptations; William Shakespeare, Jonathan Swift, William Beckford, Cristina Trivulzio di Belgioioso, Florence Nightingale, Ralph Waldo Emerson, Anthony Trollope, James Joyce, T.S. Eliot, Thomas Wolfe, Christopher Isherwood, Edward Upward, Rex Warner, Giorgio Manganelli, Anthony Powell, and Samuel Beckett. Together with Mar-

tina Bertazzon, Giovanna Manzato and Roberta Tommasi he edited and contributed to *Scorci improvvisi di altri orizzonti: sguardi interculturali su letterature e civiltà di lingua inglese* (LULU, 2008), a volume of essays on the literatures of the English speaking countries, presenting the proceedings of some of the finest and better researched dissertations in «Scienze e Tecniche dell'Interculturalità» (Sciences and Techniques of Interculturality), he supervised at Trieste University. In 2012, for Sapienza University Press he published *L'isola e il treno* (*The Isle and the Train*), a full-length study on political commitment and artistic production in the work of the British Marxist intellectual Edward Upward; *Il morso del cobra* (*The Bite of the Kobra*), a full-length study on the artistic and spiritual reception and influence of Vedanta religion in Christopher Isherwood's writings; and *Su il sipario, Watson!*, the first ever critical and annotated edition of William Gillette and Arthur Conan Doyle's theatrical *pieces* on Sherlock Holmes. In 2015, together with Gianni Ferracuti e Valentina Oppezzo he edited and contributed to *La più nobile delle arti: saggi, racconti e riflessioni su bugia, falsità, inganno e menzogna* (*The Noblest of Arts: essays, short stories and considerations on lie, falsehood, deceit, and untruth* - LULU). In 2017 he edited and contributed to *La nube di vapore: Saggi e riflessioni su stereotipi, pregiudizi e migrazione* (*The Cloud of Mist: Essays and Considerations on Stereotypes, Prejudices and Migrations* - Goliardica Editrice).

DAVIDE PIO LAUDANI was born in Rome on September 9th 2003, the very same day (102 years later, though...) on which the famous French painter and drawer Henri de Toulouse-Lautrec disappeared. His parents come from Messina, Sicily, and today he lives with his family in Ladispoli, Rome. Since his earliest years, he has developed a passionate love for figurative arts. He has taken part in several drawing courses and has exhibited some of his works in local and national competitions. In 2016, he resulted first in the 28th ornithological exhibition drawing competition organized by ATOL (Associazione Torretta Ornicoltori Ladispolensi - Ladispoli Ornithological Torretta association). He is currently attending the first class of secondary school with emphasis on sciences at ISIS «Enrico Mattei» in Cerveteri, Rome.

OLGA MÄEOTS was born in Budapest, Hungary. She is Head Children's books department, Library for Foreign Literature named after M.I. Rudomino, Moscow, Russia; and Assistant professor, Moscow State University of Printing Arts. She is also a literary critic and translator. Among her recent publications are: «*Moskovskaya Ekskursija* Pamely Travers (*Moscow Excursion* by Pamela Travers)», In Travers P. *Moskovskaya Ekskursija*, St.-Petersburg, Limbus-press, 2017, pp. 213-86; «A Hero of Our Time, Seen by the Children of Perestroika», *Russian Studies in Literature,* 52:2, 2016, pp. 149-58; «Voyna Kak Igra (War as a Game)», *Detskije Chtenija*. 8:2015, pp. 105-23; and «Children's Books in Russia. A True Story that Reads Like a Fairy-Tale», In Giorgia Grilli (ed.), *Fifty Years of Children's Books from Around the World*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 353-72.

GORICA MAJSTOROVIC was born in Svetozarevo, Yugoslavia, today called Jagodina, Serbia. She is Associate Professor of Spanish, Coordinator of Latin American and Caribbean Studies, and Global Studies Advisory Board member at Stockton University (USA). She earned a Ph.D. in Spanish and Latin American literature at New York University, a M.A. at the University of Southern California in Los Angeles, and a B.A. at the University of Belgrade, Yugoslavia. Drawing from Postcolonial Theory and Visual Studies, her research concerns tropes of displacement (including exile, travel, and translation) and ways in which they intersect with comparative study of minor/small literatures and larger trans/national contexts. She has presented extensively on these topics and given invited lectures at the California State University and Universidad Complutense in Madrid, Spain. Her publications have appeared in Atlantic Studies, Latin American Research Review,

Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures, Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, A Contracorriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America, as well as several volumes and anthologies. She is currently working on a book about Latin American literature and the Global South.

CATERINA MARTINO was born in Cosenza, Calabria. She earned her Ph.D. in «Filosofia della comunicazione e dello spettacolo» at University of Calabria in March 2014 discussing the thesis *Gli archivi fotografici. Dalla documentazione dei beni culturali alla formazione di una cultura visuale*. She spent a year in London as visiting research student at The Photography and the Archive Research Centre (London College of Communication). At the same time, she worked as volunteer at The Stanley Kubrick Archive (Archives and Special Collections Centre). During the academic year 2014-2015 she was professor at the course «Tecniche e forme della fotografia» for the II cycle of TFA. Since 2010, she has collaborated with DAMS (University of Calabria) in teaching activity, research groups and editorial work. She is member of the editorial staff of *Fata Morgana* (Pellegrini Editore), *Fata Morgana Web*, *Frontiere. Oltre il cinema* (Pellegrini Editore), *Lessico del cinema italiano* (Mimesis, 2014-2016). She is vice-president at Associazione Culturale «Fata Morgana», member of the staff of Laboratorio di Fotografia «Saverio Marra» (Unical) and member of CUC - Società Italiana per lo Studio della Fotografia and Consulta Universitaria del Cinema (Italian Society for the Study of Photography and Universitary Cinema Board). Among her recent publications: «Pictures of 2001: A Space Odyssey in the Stanley Kubrick Archive», in P*hotography and Culture*, n. 9:1 (2016), pp. 79-87; «La camera di Narciso», in *Fata Morgana*, n. 29 (2016), p. 265-70; «Questa non è una foto. Michals e Foucault via Magritte», in *Palinsesti*, n. 4. (2016), pp. 161-77; «The ironic turn. Conceptual photography in Italy», in *L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, n. 2 (2015), pp. 231-46. Forthcoming publications: «Spectator. Barthes, le fotografie, la Fotografia», in *Roland Barthes Club Band*, edited by M.W. Bruno, E. Fadda, Quodlibet, Macerata 2017 (in print); «Negative/Positive: Metaphors of Photography in 2001», in *Understanding Kubrick's 2001: A Space Odyssey. Representation and Interpretation*, edited by J. Fenwick, Intellect, Bristol (in print, March 2018). She is currently Cultore della materia in Contemporary Photography at University of Calabria.

ROSANNA POZZI was born in Campo Ligure, Genova. She studied Italian and Ancient Literature at the University of Genova, where in 1993 she earned her Master Degree cum laude with a thesis on Mario Luzi's theatrical pièce *Ipazia*. In 2015 she earned her Ph.D. in F.I.S.T.I.R. (Filologia, storia e interpretazione dei testi letterari italiani e romanzi - Philology, history and interpretation of Italian and Romance literary texts)at the same Univerity with a thesis on Mario Luzi's essays about the XIX century Italians Poets. The thesis was later published as *Mario Luzi lettore dei poeti italiani del Novecento* (Cesati, 2017), a monograph that won the «XII edizione del Premio Internazionale Mario Luzi, sezione saggistica e tesi di laurea». In 2007 she was visiting professor of *Universal Literature* and *Analysis of poetic text* at the Universidad Católica Sedes Sapientiae (UCSS) of Lima, Peru. Furthermore, since 1993 to date she has been Italian and Latin Literature Teacher in Secondary School, and since 2016 she started to collaborate with Gianmarco Gaspari, Italian Literature Professor, at the Univerity of Insubria, Varese, Italy. She is member of the Editorial Board of the literary research and criticism magazine «Cuadernos literarios» (Fondo Editorial UCSS) and she is reviewer of the international magazine «Rumelide Journal of Language and Literature Studies» (Kirkaledi Univerity, Turkije). She has published numerous articles about Mario Luzi's poetry, theatre and literary essays, and about the Trench Journals in First World War. She also presented some papers on the above topics at some important international meetings, such as *The Myth of the Great War: Myth and Realty of World War* (2014), and *Mario Luzi 1914-2014: The man and the Verbum* (2015), In-

ternational Conferences both held at the Center for Italian Studies, University of Pennsylvania, Philadelphia; and *First World War:reflection in literature, language and culture* (2014), held at the Faculty of Philology, University of Banja Luka, Bosnia and Herzegovina.

SERENA QUAGLIAROLI was born in Gaeta, Latina. She is currently attending a Ph.D. program in History of Art at Sapienza - University of Rome with a research project focused on the mannerist artist Giulio Mazzoni. She is currently involved as co-curator in a doctoral workshop on stucco decoration in a period spanning from the 16th to the 18th century. In November 2010 she graduated *Summa cum Laude* at the Humanities Faculty of Alma Mater Studiorum - University of Bologna, and in October 2012 at the same university she accomplished the Master degree in History of Art *Summa cum Laude*. In April 2015 she concluded *cum Laude* the Specialisation School in Cultural Heritage at Università Cattolica del Sacro Cuore in Milan. In 2013, involved in a ministerial project on First World War, she started her research on the monumental cult of fallen soldiers; some of the research results have been presented at the ASMI (Association for the Study of Modern Italy) 2015 Summer School (University of Reading) and in occasion of several other conferences in Italy.

AUSTIN RIEDE was born in Charlottesville, Virginia, USA. He is Associate Professor of English at the University of North Georgia. He has published on Ford Madox Ford's novels *The Good Soldier* and *Parade's End*, Vera Brittain's memoir *Testament of Youth*, David Jones's epic World War I poem *In Parenthesis*, and the wartime poetry of W.B. Yeats. His current projects include a new edition, with an introduction and annotations, of English novelist A.P. Herbert's Great War novel *The Secret Battle* (1919), coming from the University of North Georgia Press in Spring 2018, and a volume of collected essays for the University of North Georgia Press called *Trans-Atlantic Shell Shock: British and American Literatures of World War I Trauma*, which explores the different ways in which Great Britain and the USA dealt with the phenomenon of shell shock, officially, medically, and culturally. He teaches Modern and Contemporary British Literature, Literature of the Great War, Victorian Literature, and Film.

CELESTINO VEZZI was born in Cercivento and lives in Arta Terme, both villages in the province of Udine, in the midst of the enchanting mountains of Carnia. He is a deeply passionate researcher of Carnia's traditional, historical and cultural issues and loves writing potery: his bibliography already enlists a consistent number of poems, articles and essays both in Italian and in Friulian languages, published on local and National newspapers and magazines such as *La Vita Cattolica*, *Messaggero Veneto*, *La voce della montagna* and others. He has also taken part in various local and National poetry competitions He has long edited Friulian language radio and television programs on local broadcasters, a great amount of which being historical documentaries and videorecords, highly valuable for the study of local communities and popular traditions. He is cofounder of Cercivento's cultural institution «La Dalbide»; of Arta Terme's cultural association «Luigi Candoni»; and currently member of the Consiglio Direttivo della Società Filologica Friulana (Friulian Philological Society Board of Directors).

CELESTINO VEZZI al nas a Çurçuvint tal 1955 e al vîf a Darte. Apassionât ricercjadôr dai aspiets tradizionâi, storics e culturâi da Cjargne, al passone tal cjamp da poesie e al à al so atîf dviersas publicazions di poesias, articui in furlan e talian (su *La Vita Cattolica, Messaggero Veneto, La Voce della montagna* e aitis), partecipazion a difarents concors regjonâi e nazionâi di poesie. Al à curât par un grum di agns programs radio e televisîfs par emitents locâls in lenghe furlane e no, documentaris e

videotestemoniançacs di altissim valôr storic e documentaristic pal teritori e pal studi das tradizions popolârs. Al è cofondadôr dal Circul Culturâl «La Dalbide» di Çurçuvint, da Associazion Culturâl «Luigi Candoni» di Darte e membri dal Consei Diretîf da Societât Filologjiche Furlane.